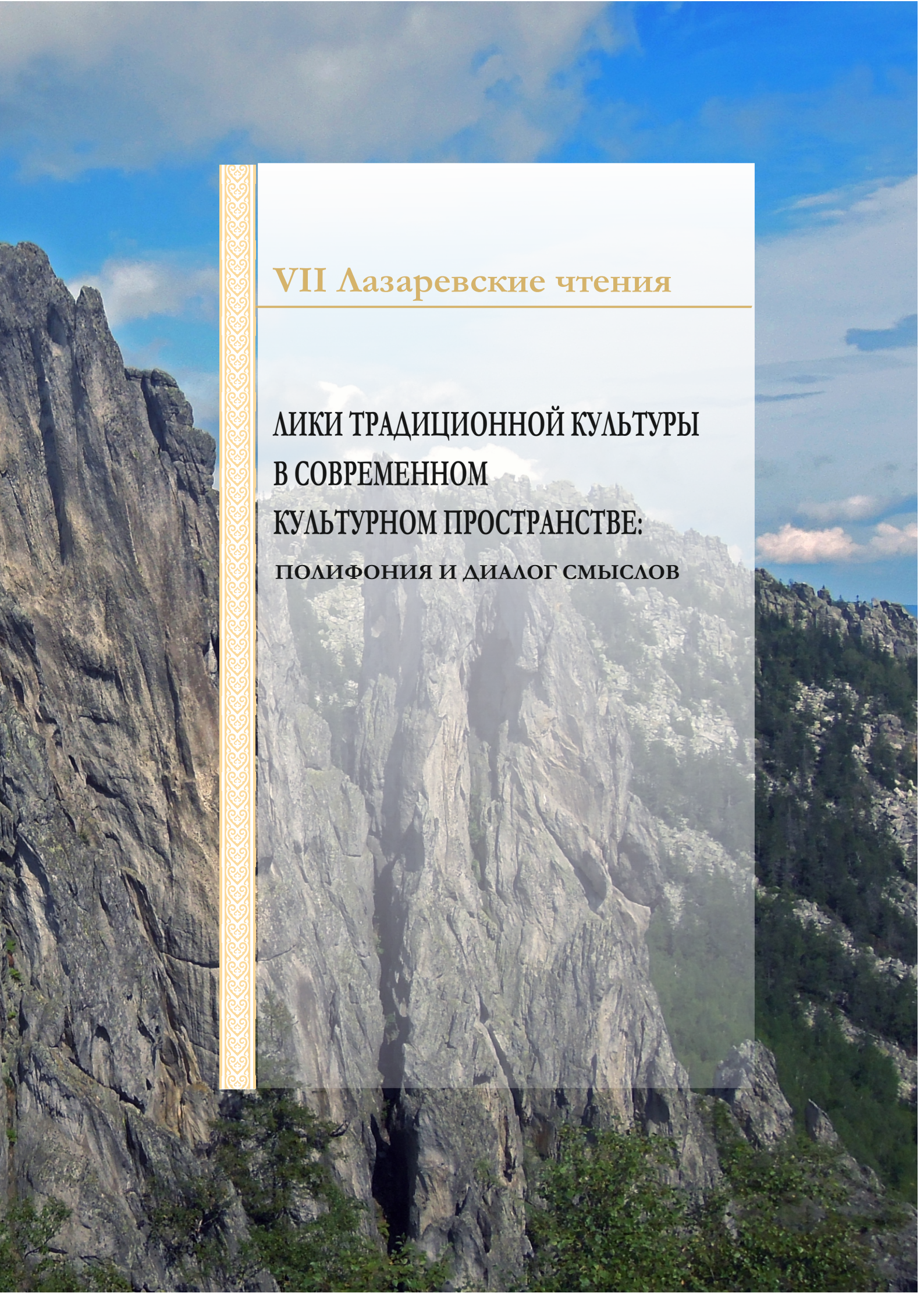


VII Лазаревские чтения

ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:

ПОЛИФОНИЯ И ДИАЛОГ СМЫСЛОВ

Министерство культуры Челябинской области
Министерство образования и науки Челябинской области
Челябинская государственная академия культуры и искусств
Челябинский государственный педагогический университет
Челябинский государственный университет
Государственный центр народного творчества

VII Лазаревские чтения

«ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПОЛИФОНИЯ И ДИАЛОГ СМЫСЛОВ»

Материалы
международной научной конференции

Челябинск, 3−6 июня 2015 года

Челябинск
ЧГАКИ
2015

УДК 398(470)
ББК 82.3(2)
С28

Редакционная коллегия:
Рушанин В. Я., д-р ист. наук, проф., ректор Челябинской государственной академии культуры и искусств;
Лазарева Л. Н., канд. пед. наук, проф.;
Тихомирова Л. Н., канд. филол. наук, доцент (ред. раздела I);
Усанова О. Г., канд. пед. наук, доцент (ред. разделов II и III);
Торопова О. В., канд. филол. наук, доцент (ред. раздела IV);
Терпугова Т. Г., канд. культурологии, доцент (ред. раздела V)

VII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: полифония и диалог смыслов»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 3–6 июня 2015 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015. – 504 с.
ISBN 978-5-94839-499-2

В настоящее издание вошли доклады и выступления участников VII Лазаревских чтений. Доклады пяти секций распределены по соответствующим разделам сборника материалов: «Фольклорная традиция и современность. Фольклор и литература», «Язык и национальная культура: аспекты взаимодействия», «Этнические аспекты культуры: вопросы социокультурного проектирования», «Вербальные, музыкальные и кинетические коды традиционной культуры», «Пратеатральные и игровые формы культуры: тени прошлого в настоящем».

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

Научное издание

VII ЛАЗАРЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

**«ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
ПОЛИФОНИЯ И ДИАЛОГ СМЫСЛОВ»**

Материалы международной научной конференции

Челябинск, 3–6 июня 2015 года
Редакторы: В. А. Макарычева, Е. В. Боже
Дизайн обложки – А. В. Пильникова
ʌ tslsts dØtsbdtsʞ ʢȷ ï ɺ . ʉ . ɹ tsʞȷ

Сдано в 27.05.2015. Формат 60x84 1/16. Заказ № 1486
Подписано к печати 02.06.2015. Объем 19,5 п. л. Тираж 150 экз.

Отпечатано в Челябинской государственной академии культуры и искусств. Ризограф
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-499-2

© Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2015
© Авторы статей, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I
ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

Абишева У. К.
Орнаментальное начало в прозе Е. И. Замятина 11
Андрюхина А. В.
Мифологема смерти в «Таинственных повестях» И. С. Тургенева 16
Бедирханов С. А.
Историческое прошлое в этнопоэтической рефлексии лезгин 1970–1980-х годов (На примере произведений А. Саидова) 19
Бодрова Л. Т.
Фольклоризм Захара Прилепина в стратегии текста романа «Обитель» (контекст бинарных оппозиций) 23
Голованов И. А.
Фольклоризм военных рассказов А. Платонова 27
Донскова И. В.
Сказочное начало в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя 34
Журавлёва И. А.
Заонежье – сокровищница фольклора Русского Севера 37
Загидуллина М. В.
Этнонациональная память в контексте бесписьменной культуры и цифровой революции (Платон, Лотман, Тулмин) 41
Карпухин И. Е.
Анекдоты в детской среде как разновидность жанра (по материалам Башкортостана) 44
Липатов В. А.
Нарративная поэзия «дембельских» альбомов 53
Машковский М. Б.
Художественная биография Евдокии Чудиновской в книжных и устных источниках 56
Медведева М. А.
Фольклорные традиции в прозе Р. П. Кумова 60
Мешкова О. В.
Своеобразие нагайбакского поминального обряда (по материалам записей, сделанных в п. Южный Нагайбакского района) 64
Мишина Г. В.
Дом как мифопоэтическая доминанта творчества Н. А. Некрасова 67
Носов Д. А.
Археология устной традиции: проблемы реконструкции моментов исполнения фольклорных текстов у монгольских народов 70
Подобрий А. В.
Контаминация национальных культур в «Конармии» И. Бабеля 73

Потешкина О. И.
Современное бытование прозвищ и дразнилок в детской среде 77
Савельева Т. В., Евсеева А. С.
Пиковая дама, приди: опыт локального исследования современной детской субкультуры 80
Селютина Е. А.
Области сакрального и профанного в сборнике И. Вырыпаева «13 текстов, написанных осенью»: особенности мифопоэтики 83
Туровская О. Д.
Тема русского богатырства в рассказе Н. С. Лескова «Однодум» 87
Удлер И. М.
Идентификация автора и жанра «Повествования рабыни» Ханны Крафтс .. 91
Ужегова С. О.
Ранние рассказы-анекдоты Чехова как способ преодоления стереотипного мышления читателя 94
Украинцева Н. Е.
Эквиполентная картина мира в фольклоре казачества Южного Зауралья 98
Федорова В. П.
Частушки в контексте народной культуры Зауралья 102
Шкатова Л. А.
Рыночные отношения в фольклорном сознании россиян 109

Раздел II
ЯЗЫК И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА:
АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Батршина Д. Р.
Особенности речевой реализации субкультуры футбольных фанатов (на материале речевок и кричалок) 112
Борисенко Т. В.
Некоторые особенности реализации концепта «Власть» в русской и британской культуре (на примере произведений детской фэнтези) 115
Выхрыстюк М. С.
«Описание Сибирского Царства…» Г. Ф. Миллера как лингвокультурологический источник 118
Глазкова С. Н.
Обеднение разговорной речи как показатель трансформации русской языковой картины мира 120
Голованова Е. И.
«Мы штыками недругов встречали»: образ врага в народных песнях о Великой Отечественной войне 124
Злобина Н. Ф.
Национальное сознание в языке и литературе по трудам Ф. И. Буслаева .. 132
Керер К. А.
Составляющие концептосферы «профессиональная деятельность» (на материале произведений Дэвида Лоджа) 136

Ковалёва О. Н., Хабирова Е. И., Магомадова Ю. Н.
Метафорическое моделирование политической деятельности в британской и китайской лингвокультурах 138
Ковалёва О. Н., Стахова К. В.
Специфика реализации китайской космологической модели в современном тексте..... 142
Кокорина Ю. Г.
Формирование археологической терминологии на русском языке как отражение роста национального самосознания 146
Кошкарова Н. Н.
Влияние этностереотипов на характер политической коммуникации 149
Нелюбина Ю. А.
Вербальные средства формирования образа следователя в советском художественном кинодискурсе..... 151
Питина С. А.
Названия англоязычных праздников в лингвокультурологическом аспекте..... 155
Селютин А. А.
Специфика корпоративной культуры вуза как «культуры места»: лингвокультурологический анализ..... 158
Сироткина Т. А.
Функции нумеративных хрононимов в речи носителей говоров..... 161
Скрипичникова Н. С.
Трансформация и модификация пословиц в устной коммуникации профессионалов..... 163
Статина Н. В.
Словарь фамилий Коельской крепости (станицы) XVIII – начала XIX века 167
Токарев Г. В.
О лингвокультурных особенностях повести Л. Н. Толстого «Детство» 170
Топалова Д. Ю.
Фольклорные традиции в поэзии Д. Насунова..... 174
Юхмина Е. А.
Образ России в сознании иностранцев (по данным ассоциативного эксперимента с носителями английского языка) 181

Раздел III
ЭТНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ: ВОПРОСЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Агеева Г. М.
Великая Отечественная война в контексте исследований исторической и автобиографической памяти..... 185
Бакаева Э. П.
Лесной народ и его степные потомки: из опыта реконструкции древних верований ойратов..... 188
Бенин В. Л., Гильмиянова Р. А.
Библиокультурология как подход в изучении книги 195

Биче-оол В. К., Халина Е. М.
Традиционная кухня как составная часть культуры этносов Таймыра 198
Бовкун А. В.
Проблема народности в декоративно-прикладном искусстве России конца XIX – начала XX в. 202
Болодурина Э. А.
Традиция как многоаспектное явление народной художественной культуры 205
Боровская А. С.
Традиционная культура в условиях общества риска 208
Бушев А. Б.
Быт народа в русской культуре 213
Володин П. И.
Мост как объект туристической привлекательности г. Белорецка 217
Галактионова Н. А.
Истоки и традиции этнохудожественного образования в циркумполярном регионе 220
Гашева Н. Н.
Сохраняя традиции, раздвигая границы 225
Дёмина Л. В.
Представление традиционной культуры в трудах современных исследователей 229
Калинина Л. Я., Ованесян (Чайка) Л. Г.
Путь к традиции: о фольклорном ансамбле «Негрустинощкя» г. Миньяра Ашинского района Челябинской области 233
Каминская Е. А.
Традиционный фольклор как полилог культурных смыслов 236
Каченя Г. М.
Педагогика народного художественного творчества: отражение проблем теории и практики 239
Козина Е. И.
Решение национальных проблем современного общества с помощью социально-культурного проектирования этнонаправленного содержания на примере деятельности БУК «Омский дом дружбы» 242
Красильникова Е. В.
Проектно-прогностическая составляющая культурологического образования 246
Кузнецова Е В.
Народная педагогика как ценность национальной культуры 250
Кўшшаев И. А., Ахтамов И. И.
Основы культуры народов Центральной Азии 254
Лунёва В. В.
Общие и региональные особенности в ювелирном искусстве татаро-башкирских и среднеазиатских народностей 257

Малафеева М. А.
Влияние миграционных процессов на развитие религиозной культуры и ее последующее сохранение (на примере старообрядцев федосеевского согласия) ... 260
Ролина Н. М.
Проблемы сохранения народных традиций в селе Серпиевка Катав-Ивановского района Челябинской области на современном этапе ... 264
Сергейчук Д. П.
Влияние белорусского игрового фольклора на формирование гендерной культуры личности ... 268
Скульмовская Л. Г., Алексеенок Н. В.
Этнокультурное своеобразие как фактор развития этнического туризма в регионе ... 271
Слячкус Х. В.
Этнокультурология и развитие этнических особенностей культуры ... 275
Соковиков С. С.
Игровые аспекты народного декоративно-прикладного искусства ... 278
Томберг О. В.
Моделирование как основа исследования художественного образа в национальной поэтической лингвокультуре ... 281
Шапкалова С. А., Назърска Ж. Д.
Кризис религиозных ценностей в современной Болгарии: эмпирическое исследование среди мирян (2014) ... 286
Шараева Т. И.
Этнические маркеры у калмыков как форма наследования коллективных смыслов ... 290
Шарифов М. Ш.
Эпическое сознание в современном романе ... 292
Шарифова С.
Эпос как источник крупной художественной прозы: сравнительный анализ ... 294
Шестеркина Н. В.
Сакральность как часть духовной культуры ... 296
Эфендиев Ф. С., Кулова М. Л.
Роль этнокультурных факторов в качественном изменении национального самосознания ... 300

Раздел IV

ВЕРБАЛЬНЫЕ, МУЗЫКАЛЬНЫЕ И КИНЕТИЧЕСКИЕ КОДЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Абдуллаев К. Ф., Нусратов А. Н., Жураев Б. Т.
Алишер Навои и его гуманистические идеи в поэме «Ҳайрат-Ул-Аброр» («Смятение праведных») ... 304
Атамуллаева Ф. Р.
Современные проблемы узбекского этномузыкознания ... 309

Коллектив Бразильского федерального университета совместно с дирижёром Уилсоном Брэзилом
Педагогические приемы (инициативы, новшевства), используемые на курсах повышения квалификации для музыкантов «Коллективное обучение игре на духовых инструментах»: сотрудничество университета и общества 312
Велижанина А. П.
Основные тенденции в творчестве композиторов Урала и их значение в сохранении традиций исполнительства на русских народных инструментах 322
Вишневская Л. А.
Некоторые вопросы изучения вокальной традиции карачаевцев и балкарцев 330
Вишнякова И. Н.
Развитие вокально-технических навыков у детей на материале песенного фольклора: методический аспект 333
Гильмеева Р. Х., Мухаметзянова Л. Ю.
Этнокультурные традиции татарского танца 336
Данилова Т. А.
Музыкально-поэтический фольклор как образовательный потенциал народной культуры 339
Дониерова Г. С.
Роль оркестров народных инструментов в развитии национальных художественных традиций 343
Дубских Т. М.
Особенности азербайджанского танца на Южном Урале 346
Ивлева Л. Д.
Настоящее и будущее народного танца 351
Калыгина А. А.
Наследие мастеров народного танца как источник развития современной хореографии 353
Каримов О. И.
Музыкальные инструменты как часть культурного наследия народа 357
Мартынова Н. Э.
Вопросы стиля и традиции в интерпретации этнической хореографии 359
Павлова А. Ю.
Религиозная тематика в творчестве современных поэтов 362
Роговская И. А.
Принципы работы в классе фортепиано гениального педагога Е. Ф. Гнесиной 365
Скороходова М. П.
Региональная специфика песенной культуры как «культуры места» на Дальнем Востоке 369
Скрипина Н. В.
Язык хореографии как выразительное средство в режиссуре театрализованного представления 372

Соковикова С. М.
Речевая коммуникация: применение своеобразия языка фольклора в процессе обучения режиссеров театрализованных представлений 376
Сюрина А. Э.
Реконструкции музыкальной фольклорной традиции как явление массовой культуры 380
Суленёва Н. В.
Пути преодоления клипового мышления в речи и пении 384
Торопова О. В.
Языковая игра как вектор современной речевой культуры 388
Усанова О. Г.
Воспитание национального самосознания на основе традиций речевой культуры 392
Ушкова Н. И.
Ведущий праздника – транслятор традиционных ценностных смыслов в современном сценическом пространстве 396
Шутова Л. И., Клименко Л. И.
Песенно-хоровое наследие композитора И. Шутова как условие формирования ментальности русского народа 399
Юровская О. Л.
Песенная культура калужских и пензенских переселенцев Челябинской области в контексте региональных традиций и их изучения 408

t Ohj dzV

ПРАТЕАТРАЛЬНЫЕ И ИГРОВЫЕ ФОРМЫ КУЛЬТУРЫ: ТЕНИ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕМ

Арляпова С. И.
Этнография детства: приобщение детей к традиционной культуре как условие жизнедеятельности толерантного общества 417
Башлыков К. В., Байс Е. В.
Живой круговорот народных праздников 421
Ганиханова Ш. Ш.
Традиционный узбекский театр масок и кукол (вопросы истории и музыкального оформления) 424
Гутько О. Л.
Особенности актерской техники в представлениях реконструкции 427
Кикнадзе Д. Г.
Японские празднества-мацури как форма культурной памяти (на примерах Дзидай-мацури и Гион-мацури) 431
Лазарева Л. Н.
Традиционная праздничная культура как культура национальной и этнической памяти 434
Мальцева Л. В.
Традиции и празднично-обрядовая культура кубанских казаков 438
Мирхайдарова З. М.
Музыка в драматическом театре Узбекистана в контексте связи с фольклором 442

Мордасов А. А.
Иван Купала: вопросы реконструирования знаковых аспектов 445
Ованесян (Чайка) Л. Г.
Святочные обычаи курских переселенцев села Петровского Увельского района Челябинской области 448
Омельченко Е. В.
Антиванитатизм как фасцинативная стратегия в фильмах Андрея Тарковского 452
Опарина Н. А.
Принципы и методы фольклора как фактор художественно-творческого развития детей 456
Перчик В. Д.
Скаутинг – традиции в песнях и делах (из опыта изучения скаутского фольклора) 458
Пигарева С. И.
Обряд «похороны стромы» села Шутилово Нижегородской области в контексте современной праздничной культуры (по материалам фольклорно-этнографических экспедиций 2008–2011 гг.) 463
Ражабова М. И., Ахадова Х.
Сущность обрядов и традиций узбекского народа 466
Сафонова Н. А.
К вопросу о сохранении традиционного свадебного обряда в современных условиях 469
Старицына Ю. А.
Образ Воланда в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в свете гетевских аллюзий 473
Старицына Ю. А., Мухьянова А.
Религиозные мотивы в повести-притче Ричарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» 476
Степанова И. В.
Праздничные агентства: от архетипа до современности 479
Сулима А. Н.
Национальный еврейский театр и Марк Шагал 485
Таджибаева О. К.
Эпос как объект театроведческой науки 489
Цидина Т. Д.
К вопросу о формах бытования фольклорных жанров на экране: кинопритча 493
Чеботарев А. М.
Роль Петра I в изменении погребального обряда 496
Шаронина М. Г.
Церемониал в контексте организации торжественно-наградной части обрядовых действ 500

ţ ϴĿŋĵ ďžI

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ. ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА

Абишева У. К.
д-р филол. наук, проф.
(Казахский нац. ун-т им. аль-Фараби, г. Алматы)

ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ Е. И. ЗАМЯТИНА

Орнаментальность – эстетический феномен, многообразный в своих проявлениях. Существуют различные трактовки понятия «орнаментальность», принадлежащие Л. А. Кожевниковой, Л. А. Новикову, В. И. Забурдяеву, И. Е. Карпенко. Среди примет орнаментального повествования обычно исследователи указывают на лейтмотивность, ассоциативность, насыщенность художественного текста образностью, различные формы сказа, ритмизацию текста. Чертами орнаментальной прозы, согласно Л. А. Новикову [2, с. 34], являются насыщенность и теснота изобразительного ряда, формальная затрудненность повествования, повышенное усложнение плана выражения, с одной стороны, и чрезвычайную смысловую емкость, семантическую сложность текста. Орнаментальность предстает в работах современных исследователей прежде всего как глубочайшая структурированность, упорядоченность текста, формальная и смысловая. В этом выражается новизна восприятия мира художником начала XX в., понимание им сложности всеобщей связи явлений и стремление выразить ее, что и было в основном краеугольным камнем неореалистической прозы. Отсюда проистекает изощренность стилевого рисунка художественного текста, внешняя избыточность выразительных средств, обусловленная повышенной смысловой наполненностью.

Орнаментальное начало было особенно активным в русской литературе первых двух десятилетий XX в. Определенное ритмическое построение произведения, экспериментирование не только с ритмом, но и с манерой повествования, композицией, яркость речевых характеристик, проявившиеся в прозе Замятина, способствовали успеху его рассказов и повестей

В прозе начала XX века исследователи справедливо отмечают усиление в личностного начала, обусловленное возрастанием роли субъективного авторского начала, «расширением плана персонажа» (Н. А. Николина) [1, с.50], смелое экспериментирование со словом – «вплоть до обнажения его структуры и разрушения его связей, поиск новых средств воздействия на «искушенного» читателя в индивидуальных стилях писателей XX века» [2, с. 34].

К орнаментальной прозе относят произведения А. Белого, А. М. Ремизова, Б. А. Пильняка, Вс. Иванова. Творчество Замятина 1910-х гг. приходится на период стилистического перелома. В этот период писатель со-

здает повести и рассказы, характеризующиеся ярко выраженным орнаментализмом [«Уездное» (1912), «На куличках» (1913), «Алатырь» (1914), «Чрево» (1913), «Старшина» (1914), «Кряжи» (1915), «Африка» (1916), «Письменно» (1916), «Правда истинная» (1916) и др.]. Исследователи справедливо указывают на влияние русской классической литературы, прежде всего творчества Н. Лескова в оформлении замятинского орнаментализма.

Одним из своеобразных средств художественного изображения действительности, свойственных писателю, исследователи считают сказовую интонацию [3], истоки которой берут начало в традициях Лескова: «Ну, а у нас пустяками этими разными и некогда заниматься: абы бы ребят прокормить, ведь ребят-то у всех угол непочатый. Со скуки, что ли, кто их знает с чего, плодущий у нас народ до страсти. И домовитый по причине этого, богомольный, степенный» («Уездное»1,121) [4]. Специфика замятинского орнаментализма во многом обусловлена органичными поисками художника в области поэтики.

Но орнаментальная стилистика (прежде всего сказовая традиция) в начале XX в. заметно трансформируется, сказ становится несложным, более легким. Сказовая стилизация в прозе Замятина, пришедшая на смену утяжеленному лесковскому сказу, его узорному стилю, освященному традициями народно-диалектного языка, освобождается от «чрезмерности». Артистически-затейливый рисунок языка художественной прозы Лескова, прибегающего к архаизмам, свойствен Замятину не в полной степени. Стиль писателя нацелен на лаконичность, в рассказах и повестях наблюдается отказ от стилистической архаичности, возникает «легкость», порывистость ритмического рисунка: «Сидит Дашутка у окна, виден между крыш верешок неба. На небо поглядывает и письмо диктует – матери, в село Яблоново, письмо. Разошлась Дашутка и все правила письмовные позабыла: уж на третью четвертушку перелезли – а она все диктует: «…А еще – в городу очень великолепно, правда истинная. Господа – богатые, и не как-нибудь, а чай пьем трожды в день, и дом ихний называемый обсобняк. Барыня ласковая, дорит платки носовые шелковые с своего плеча, а то еще платье подарила, голубое шелковое, ненадеванное. И все это я по вечеринам хожу и прелестно там танцую, очень свободно. А в субботу отпросилась в собор ко всеношной, а в соборе – мощей видимо-невидимо: направо – моща, налево- моща, ну прямо – проходу нет, очень великолепно. А также Иван Андреянов за меня сватается, старший дворник, который над всем домом старший, а дом огромадный, в шесть этажей, и всякого добра видимо–невидимом» («Правда истинная», 1, 357).

Произведения Замятина демонстрируют декоративность, орнаментализм, идущие от двоякого воздействия: во-первых, как уже отмечалось, от лесковского сказа, а во-вторых, – от стилистически изощренного художественного слога А. Ремизова, под влиянием которого он достигает сплава

индивидуального стиля с народным языком. Влияние этого художника сказалось в стилистической изощренности, в сознательной работе художника над своим стилем. Здесь важно вспомнить и творчество «серапионов», также отдававших предпочтение усложненной композиции и словесной орнаментальности. Становление замятинского стиля содействовало возрождению сказа на новом этапе развития русской литературы, соответствовало языку современной художественной прозы, что вполне подтверждает мнение А.С. Бушмина: «Сама ценность той или иной традиции в каждом конкретном случае определяется прежде всего тем, в какой мере она способна участвовать в синтезе нового. Отсюда следует, что к необходимым свойствам настоящего художника относится также и проникновенная «избирательность», умение из разнообразного опыта взять на свое вооружение то, что отвечает именно его творческим исканиям, что может органически слиться с его собственной натурой» [5, с.164]. В этом обновлении сказа художнику виделись возможности одновременного сближения и с традициями русской литературы XIX в., и с прозой начала XX в., их взаимодействие, слияние во имя создания нового «синтетического» стиля. Связь Замятина с опытом классической литературы основывается на законе беспрерывных изменений и обновлений искусства, т.е. на диалектике традиции и новаторства. Он, с одной стороны, развивает лучшие традиции русской классики, а с другой, – модернизирует, трансформирует их.

Замятинский взгляд на современную Россию имеет соответствующее «наложение» на нее гоголевского образа провинции. Но действительность оказалась при этом не просто вписанной в созданную классиком старую систему координат. «Диалог» писателя с традицией носит более сложный и многообразный характер. Характер этого диалога двойствен. С одной стороны, у писателя острое «чувство традиции», выражающееся в предпочтении общераспространенной темы провинциальной, уездной жизни в повестях «Уездное», «На куличках», «Алатырь» и рассказах. Но в произведениях наблюдается не просто варьирование известных мотивов, для автора важны не только совпадения с классической традицией, но и отступления от нее, обусловленные соответствующими изменениями реальности.

Органическое освоение писателем гоголевских традиций происходило в новых условиях реализма начала XX в. Замятин, выступавший в своих публикациях и как критик, и как писатель, очертил идейно-художественное отличие прозы молодых литераторов, представлявших группу «Серапионовы братья», от классической литературы. Особенно показательна в этом отношении его статья «Новая русская проза», выделяющаяся в ряду работ о современной литературе своей концептуальностью и являющаяся программной. В ней автор стремится выявить общие линии, объединяющие столь разных художников. Несмотря на лаконичность статьи, неразвернутость ее положений, Замятин-теоретик глубоко проанализировал новые магистральные направления в творчестве Всеволода Иванова, Л. Лунца,

М. Слонимского, М. Зощенко, А. Аверченко, В. Каверина, К. Федина и др. Он убедительно раскрыл новизну художественных поисков молодых писателей, которым читал лекции по технике художественной прозы в литературной студии Дома искусств в Петрограде. Замятин отметил стилистическое обновление современной литературы, отчетливее всего сказавшееся в творчестве участников названного литературного объединения. Эта новая волна молодых художников провозгласила необходимость стилистического перевооружения, внедрения неких абсолютно новых начал взамен «устаревших» приемов реализма XIX в. Замятин рассматривает их творчество как реальную и перспективную заявку на новое качество. Обновление выразилось на композиционном уровне, в отходе от бытовой конкретики в отражении действительности, отказе от создания типических характеров, наконец, в стилистической эволюции. То есть речь в статье идет о коренном обновлении классической реалистической традиции. Художественные искания «серапионов», согласно автору, порождены свежим восприятием действительности; отсюда – акцент на новом, отличном от «старого». Заслуга Замятина–критика заключается в методологическом подходе к новой прозе: за самобытными чертами «серапионов» видится множество точек соприкосновений, дававших основания для их сближения.

В сжатом, отточенном виде Замятин представил эти нововведения в таких выразительных формулировках: «<…> Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира – никогда не случайны: они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое» («О синтетизме») [6, с. 164]. Или: «Бытописание – арифметика; единицы или миллионы – разница только количественная. А в нашу эпоху великих синтезов – арифметика уже бессильна; нужны интегралы от нуля до ~, нужен релятивизм, нужна дерзкая диалектика, нужно «всякую осуществленную форму созерцать в ее движении, то есть как нечто преходящее» (Маркс). В новую прозу быт входит только в синтетических образах или в виде экрана для какого-то философского синтеза <…>. Сама жизнь сегодня перестала быть плоско реальной: она проецируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции – сдвинутыми, фантастическими, незнакомо–знакомыми являются самые привычные формулы и вещи» («Новая русская проза») [6, с.67].

Мысли, высказанные в этой статье о «серапионах», проливают свет на те процессы, которые происходили в 1910-е годы и в его собственном творчестве. Подводя предварительные итоги новаторским поискам молодых русских писателей, Замятин-критик тем самым определяет важнейшие признаки «синтетизма» собственной прозы, основы которой видятся нам в замятинском неореализме. «Синтетичность» в творчестве самого Замятина проявляется в тяготении художника к реалистическим традициям, сочета-

ющимся с чертами модернистской поэтики. Проза художника 1910-х годов знаменовала собой возвращение к устойчивой в русской классической литературе теме провинциального быта, но в ней настойчиво заявили о себе модернистские тенденции.

Если в реализме XIX в. описательный момент играл весьма существенную роль в художественных произведениях, то новая реалистическая проза имеет другой характер. У Замятина отсутствует развернутая характеристика героя, как у Тургенева, Л. Толстого, Достоевского. Внешность героев, их портретные характеристики, описание окружающей обстановки в прозе писателя даются лаконичными штрихами. Проза писателя отличается быстрой сменой планов, стилистическим перевооружением, насыщенностью повествования образами-символами, «синтетичностью» описаний, игрой подтекста и аллюзий. В творчестве Замятина проявилось не внешнее влияние, идущее от художественной традиции прошлого, а ее органическое усвоение, проявляющееся многообразно, в разной степени и различных соотношениях в каждом отдельно взятом случае.

Итак, «совпадение» с литературной традицией XIX в. в повестях Замятина выражается в традиционной проблематике повестей и рассказов, линейности повествования, интенсивной полноте в изображении быта, создании образов, напоминающих типы обитателей русской глубинки в русской литературе XIX века. Но впечатление «добропорядочной традиционности» обманчиво. Обращаясь к глубоко разработанному до него предшественниками пласту действительности, Е. Замятин отходит от классических образцов. Художник испытывал не только потребность опереться на их опыт, но и отмежеваться от него. Сюжетность повествования, орнаментальное начало, подчеркнутая ритмичность и плавность – эти оригинальные художественные приемы выступают в его прозе в единстве с модернистскими средствами изображения – техникой живописи начала XX века и кинематографической стилистикой, на которых необходимо остановиться более подробно.

Литература

1. Николина Н.А. Новые формы художественной изобразительности (о приемах словоупотребления в прозе И.А. Бунина 20–40-х годов // Художественная речь: общее и индивидуальное. Межвузовский сборник научных трудов. Куйбышев, 1988. С.50.

2. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990. С.34.

3. Об этом, например, пишет И. Шайтанов статье «Мастер» // Вопросы литературы. – 1988. № 12.

4. Замятин Е.И. Собрание сочинений: в 5 томах. М., 2003. Т. 1. Уездное. Далее ссылки на тексты произведений автора даются по указан. изд. в круглых скобках, первая цифра, обозначает том издания, вторая – стр.

5. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. Л.,1978.

6. Замятин Е.И. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 2000.

Андрюхина А. В.
магистрант (Челябинский гос. пед. ун-т)

МИФОЛОГЕМА СМЕРТИ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Философы, начиная с античности, задумывались над вопросами, связанными с неизбежным завершением жизни человека, и предлагали свои варианты ответа на вопрос: «Что же такое смерть?»

Платон предлагал следующее определение смерти: «…отделение внутренней части живого существа, то есть души, от его физической части, то есть тела». Мыслитель считал, что душа – это нечто более высокое, то, что попадает в тело человека из некоего священного мира. Попав в тело человека при его рождении, душа забывала истину и вместе с человеком стремилась к более низшему, несущественному. Но после смерти она могла заново родиться и, пробудившись, вновь вспомнить свою преджизнь, свои забытые ранее знания. Аристотель в своих произведениях продолжает мысль Платона, говоря так: «Жизнь тела – это смерть души, смерть же тела – воскрешение души к высшей жизни».

В эпоху Средневековья, когда религия, а вместе с ней и церковь быстрыми темпами занимали господствующие позиции, различные богословы по-иному смотрели на понятие смерти. Они противопоставляли смерть жизни, причем отнюдь не в пользу второй. Смерть стала неким символом, бóльшим, чем просто кара Господа.

Тема смерти волнует философов и в XIX веке. Так, русский философ Семен Франк пишет: «Смерть в ее явно-видимом значении есть самый выразительный показатель внутреннего надлома бытия, его несовершенства и потому его трагизма; но одновременно смерть по своему внутреннему смыслу есть потрясающее таинство перехода из сферы дисгармонии, из сферы тревог и томления земной жизни в сферу вечной жизни».

Подобное понимание смерти очень близко И.С. Тургеневу, который стремился отразить в своем цикле «таинственных повестей» такие ситуации, «которые позволили бы ему подойти к воспроизведению неустойчивости, шаткости, изменчивости как формы быта, так и психики отдельной личности». «Человек 70–80-х годов, – как верно заметил А.Б. Муратов, – чувствовал, что смещаются некогда непреложные нравственные понятия и исчезает «идеальность»; он видел, что в мире зло не скудеет, и ощущал непрочность своего существования, подверженного многочисленным случайностям. Все это обостряло интерес к *коренным* вопросам бытия, к вопросам жизни и смерти. Тургенев уловил именно это, достаточно характерное для тех лет психологическое настроение». Причем оно, по мысли исследователя, – «черта не только его “таинственных повестей”, но и эпохи, и этим настроением поздние повести и рассказы писателя прочно связаны со своим временем». Писатель размышляет о волновавших его мно-

гие годы взаимоотношениях личности и космоса, пытаясь разрешить проблематичный для себя вопрос о жизни после смерти.

Выявить глубинную семантику текста помогает рассмотрение художественных мотивов и образов в мифологическом контексте. На сегодняшний день под мифологемой понимается определенная единица мифологического мышления, которая входит в общее понятие «архетип»

В цикле таинственных повестей Тургенева образ смерти точно проникает в каждое произведение, углубляя смысл всего текста. Многие «носители» фантастического в прозе Тургенева оказываются так или иначе связаны со смертью, что, по-видимому, не случайно.

Исследователи отмечали, что смерть для Тургенева – это воплощение таинственного, иррационального начала бытия. Вероятно, поэтому мы можем увидеть много размышлений о ней, о том, что человек ничтожен перед ее лицом, и все эти мысли связываются Тургеневым с фантастическими образами (например, образ «грозной массы» в «Призраках»). Нужно сказать о том, что всё, хотя бы частично связанное со сферой смерти, часто отмечено печатью зооморфного или сверхъестественного (иррационального) начал. Таким образом, в повести актуализируется универсальная семантическая оппозиция человеческое/нечеловеческое.

И.С. Тургенев часто обращается к образам животных, говоря о мире нечеловеческого, запредельного при создании образов смерти. Это связано, вероятно, с мировоззрением писателя, его отношением к «равнодушной» природе, которая стоит по ту сторону добра и зла, всех человеческих понятий, выступая как бессознательный источник жизни и смерти. Представляя смерть как надличностную, объективную силу, универсальный закон природы, Тургенев обращается прежде всего к зооморфным мотивам, которые, становясь элементом фантастического образа, раскрывают свою мифопоэтическую семантику, способствующую символизации.

Смерть в произведениях Тургенева рассматривается и в нравственном, этическом аспекте. Иногда, желая подчеркнуть отсутствие в жизни общества или у человека духовного или гуманного начал, Тургенев тоже так или иначе связывает их с образом смерти. Кроме того, сам человек в «таинственных повестях» постоянно носит в себе силы, способные как разрушить его самого, так и нанести вред окружающим («Песнь торжествующей любви», образ Муция).

Часто мифологема смерти тесно связана с мотивом сна. В.Н. Топоров пишет об этой странной связи снов с жизнью и смертью: «Когда жизнь и смерть оказываются столь тесно связанными и зависимыми от сна, когда сон способен открыть в жизни то, чего сама жизнь, живущий человек не знают о себе, сон оказывается неким «тонким» и суггестивным инобытием жизни…». «На то, что сны играли в жизни Тургенева очень значительную роль, как и – шире – видения, дивинации, галлюцинации и – еще шире – предчувствия, которые в отмеченные моменты позволяли ему «видеть»

(хотя и в несколько ином смысле этого слова) будущее, внимание было обращено давно, как и на то, что эта способность Тургенева была связана с сильным чувством мистического, свойственным ему». Это, например, сны Якова Аратова, одного из главных героев повести «Клара Милич». Интересная особенность этих снов заключается в том, что во всех них Аратов видит Клару, которой уже нет в живых. Сам образ женщины из сна Аратова можно растолковать как образ смерти.

Эллис в повести «Призраки» стремилась напитаться жизнью, перейти из мира духов в земной мир, но ей это не удалось, помешала Смерть. Все картины человеческой жизни вызывают у рассказчика в этой повести чувство отвращения. Размышления о ничтожестве человека подготавливают появление Смерти, которая предстает в повести как нечто непонятное, не имеющее определенного образа. Смерть изображается как *могучая, слепая сила*, вызывающая *ужас* и обладающая *властью* над всем сущим.

Смерть также косвенно связана с образом *тумана.* Так, стремясь постичь тайну женщины-призрака, герой настолько сближается с ней в снах-полетах, что незнакомка, окутывая дымкой его сознание, «отдаёт» ему частичку своей «туманности», взамен забирая от героя его телесность и тем самым обрекая его на скорую смерть.

Смерть у Тургенева зачастую оказывается своеобразным мостом, соединяющим судьбы влюбленных. Когда герой повести «Клара Милич» ощущает присутствие Клары в комнате, ее власть, он начинает ее звать, и она появляется. Герой бросается к ней. «Власть стала общей, но достигнута она была на разных путях и, чтобы сохраниться, предполагала серьезные следствия. Цена его власти – его смерть, и он, не довольствуясь теперь их встречами во сне или в снообразной яви, понимает это», – пишет Топоров. Аратов понимает, что для того, чтобы быть с Кларой, он должен умирать, но теперь смерть уже не страшит его нисколько. И далее В. Н. Топоров разъясняет нам конец «таинственной» повести: «Мучительная несвобода как результат вторжения «чужой» и, по сути дела, мучительной, насильственной воли-власти в этой точке пресуществляется в чувство обретенной свободы: «Тетя, что ты плачешь? Тому, что я умереть должен? Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?.. Смерть! Смерть, где жало твое? Не плакать, а радоваться должно – так же, как и я радуюсь… – И опять на лице умирающего засияла та блаженная улыбка, от которой так жутко становилось бедной старухе» – последние слова последнего слова И. С. Тургенева, обращенного к читателю».

«Таинственные повести» И.С. Тургенева явились итогом философских исканий автора в его поздний период творчества. Мифологема смерти позволяет увидеть в произведениях новые смыслы, вывести их на бытийный уровень. Его внимание останавливается теперь на неразрешимых загадках бытия. Это – не романтизм, не поэтизирование народных поверий,

не игра воображения, это – тоже реализм, направленный в особую сторону. И первая загадка бытия – судьба.

Список литературы

1. Данилевский Р.Ю. Что такое Эллис в самом деле? (О «Призраках» Тургенева) // Спасский вестник. Тула, 2000. Вып. 6. С. 34–37.
2. Муратов А. Б. Повести и рассказы И.С. Тургенева 1867–1871 годов.. Л., 1980.
3. Овсянико-Куликовский Д. Н. «Довольно» и «Призраки» // Овсянико-Куликовский Д.Н. Статьи о Базарове и его времени. М., 1924. С. 37–88.
4. Петровский М.А. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: сб. ст. / под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. М., 1920.– С. 70–97.
5. Топоров В.Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). М., 1998.
6. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М., 1987.
7. Улыбина О.Б. Мотив сна и его художественные функции в повести И.С. Тургенева «После смерти» // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1982.

Бедирханов С. А.
канд. филол. наук, ст. науч. сотрудник
(Ин-т языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра РАН, г. Махачкала)

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ В ЭТНОПОЭТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ЛЕЗГИН 1970–1980-х годов (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. САИДОВА)

В 1970–1980-х гг. импульсивные ритмы этнопоэтической мысли лезгин выстраиваются в особый жизненный порядок, заданный системной завершенностью социалистического социума. Это и определило условия ее перехода от коллективного духа к индивидуально определенным уровням человеческого существования, в результате поэтической мысли открывается идея всеобщности бытия. Однако именно в актуальности этой идеи обозначился внутренний драматизм творческой мысли. Приобщение ко всеобщей идее открывало для нее горизонты запредельных миров, вхождение в которые могло способствовать потере системного качества («служанка идеологии»). Незаданность условий формирования внесистемных качеств, неопределенность их смысловых пределов и делали необходимым уход от бытийных смыслов. В результате все больше растущая творческая рефлексия направляется на воспроизводство явлений исторического бытия.

Растущий уровень творческой рефлексии на историческое прошлое свидетельствовал о все более усугубляющемся кризисе ценностных устоев социалистического строя. «Идея светлого коммунистического будущего, – пишут авторы «Современной русской литературы», – которой власти десятилетиями манили народ, призывая претерпеть очередные трудности, явно теряла привлекательность. И хоть Хрущев завершил XXII съезд КПСС обещанием: "Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!" – в это уже никто всерьез не верил. Партийная идеология стала судорожно придумывать новые исторические вешки – появилась концепция мно-

гоступенчатого движения от социализма к коммунизму: неразвитой, развитой, высокоразвитой социализм. Из осторожности предупреждали, что конца этой лестнице пока не видать. Но и эта паллиативная идея уже не успокаивала и не обнадеживала – на нее почти не отреагировали» [3].

Таким образом, в 1970–1980-х гг. поэтической мысли открывается необходимость трансцендирования в знаковые миры, в сущностных характеристиках которых удерживается действенность символов культурных универсумов прошлого. В этом плане интересно произведение известного лезгинского поэта А. Саидова «Демир». Композиционная конструкция произведения опирается на содержащие эстетически обусловленные семантические поля структурные части, в пределах которых происходит локализация процессиональных свойств мыслящего сознания. Локализация этих свойств схватывается сущностными характеристиками единого грамматического времени, равнодушного пограничным состояниям сознания. В результате устанавливаются смысловые связи между структурными компонентами единой поэтической конструкции.

Сюжетная характеристика произведения определена конкретным историческим событием, а именно нашествием войск Надир-шаха на горный край: «*КьецIил дагълар тамари хьиз кIевнавай / Иранлуйрин гапуррини жидайри. / Женг чIугвазвай рухвайрини бубайри, / Женг чIугвазвай рушарини дидейри» [1, с. 312]. (*Голые горы, как леса, покрыты / Кинжалами иранцев. / Воевали сыновья и отцы, / Воевали дочки и матери)*[*]*.

Уплотняющие поэтическую структуру произведения событийные компоненты объективируют факт нахождения войск Надир – шаха на дагестанской земле. Достоверность этого события задает смысл эстетической целесообразности, просвечивающей необходимость аккумулирования сил для производства единой, интегрирующей вокруг себя все структурные элементы ценностной доминанты. Такой доминантой становится образ Демира – простого мастерового, кузнеца, ковавшего «горским воинам мечи, которыми можно было горы расколоть. Изменники предают Демира врагу. Надир – шах выкалывает ему глаза и отпускает. На что пригоден слепой мастер? Но Демир превращается в гранитную скалу» [2, с. 92].

В первой части информационное пространство уплотнено понятийными значениями лексических единиц, «овеществляющими» отрывки исторического сражения. В результате глазам читателя открывается словесная картина сражения с ярко очерченным, выделяющим сущностную характеристику образа главного героя смысловым моментом: *«Дагъустандин «Демир» алай гапурри / Иранлуяр алай рагар падзавай. / Зирин..н.ингъ.. ийиз галукьайла душмандин / Гапурарни жидаяр кьатI-кьатIзавай».* (Дагестанские кинжалы со знаком «Демир» / Разбивали вдребезги скалы с иранцами. / Со звоном ударяя, / Разбивали кинжалы врага).

[*] Здесь и далее подстрочные переводы принадлежать автору

Здесь слово «Демир» не содержит субстанциональную сущность образа кузнеца, а характеризует лишь качество мечей. Пространственно-временное целое образа Демира восстанавливается в словах шаха: *«Яру хьанвай шагьдин вилер: аскеррин / Вири иви гуя абру чIугунвай: / –Демир гъиле гьатзамазни кьве вилни / Акъудда за,-лагьана кьин авунвай».* (Покраснели глаза шаха, как будто / Всю кровь солдат они всасывали. / – Когда я поймаю Демира, оба его глаза / Выколю я, – поклялся он).

Во второй части образ кузнеца лишен пространственно-временного содержания. Импульсивные характеристики образа транслируются во внешнее качество, но уже присущие сделанному из гранита памятнику Демира: «*Ингье Демир: ам рагукай раснавай /Гзаф зурба пагьливан хьиз аквазва.* (Теперь Демир, выкованый из стали, /Как великий силач, стоит).

В памятнике зафиксировано внешнее могущество образа Демира, который, однако, равнодушен к духовной энергии собственного бытия. Поэтому дальнейшее проявление поэтической реальности просвечивает суть реализующего себя в саморефлексии сознания. В потребности вербализации рефлекторной интенции сознания осуществляется конвертация понятийных значений лексических единиц в смысловые структуры, которые создают вокруг словесной проекции памятника эмоционально уплотненное семантическое поле, объективность которого удостоверяется потребностью трансляции в данность памятника таких ценностных императивов, как мужество, героизм.

Таким образом, баллада А. Саидова есть «своеобразный гимн свободолюбию горцев. Он по-своему развил тему известной лезгинской героико-исторической песни «Каменный мальчик». Удел превратиться в частицу родной земли – вот самая высокая награда ему за мужество и стойкость» [2, с. 93].

История лезгинского народа отражена и в стихотворении А. Саидова, начинающемся со слов *«Элди гьисаб ийидайла эсирар»* (Когда народ считает века). Объективность исторического смысла удостоверяется в рефлексии мыслящего сознания, потому композиционная конструкция произведения не содержит событийной парадигмы. Актуальность исторического содержания высвечивает существенность смысла его протяженности, основанного на действенности смены временных пластов. Именно в пределах сущностных характеристик исторической протяженности создается пространство дуальной оппозиции, содержательная уплотненность которого проявляет активность рефлекторных интенций мыслящего сознания. Потому в действенности этой оппозиции ослаблен смысл конструктивной напряженности, ставшей одним из структурных элементов художественного сознания 20–50-х годов.

Историческое прошлое лезгинского народа «опредмечено» в воспоминании, которое держит активность духовной энергии субъектного начала. Поскольку объективность этого начала высвечивает суть народа, то

воспоминание содержит знаковые смыслы, расшифровка которых выдает прошлое как сплошной негатив: *«Дерт аквазва, инсанар, куь тариxдай: / Дявеярни кьурагьвилер,-кашал гъиз; / Тарагъажар, дуьнядин рикI дариxдай, / ЦIай акатун, яд акьалтун,- ажал гъиз» [4. с. 25]* (Горем пронизана, люди, ваша история, / Войны засухи приводили к голоду. / Виселицы, которые омрачают лик мира, / Пожары, наводнения – сеющие смерть).

Настоящее («теперь») олицетворяет качественно новую жизнь народа, отражающую системные характеристики власти Советов: «*ЦIийи юкI гва вав эсирар гьисабдай»* (Есть у тебя новый аршин, измеряющий века).

«Новый аршин» ограждает настоящее от прошлого, потому настоящее содержит суть сознания, обремененного смыслом идеологической целесообразности «уходить» от всяких сомнений в исторической достоверности социалистических завоеваний. Однако в тотальности этого смысла уже не содержится характерный для творческой мысли 20–50-х годов коллективный настрой. Его актуальность обусловлена возросшим уровнем творческой рефлексии, вернее, потребностью «нейтрализации» этой рефлексии, что и объясняет равнодушие сознания к сиюминутно текущему ритму общественной жизни. Поэтому творческая рефлексия растрачивается на эстетизацию ценностно значимых фактов настоящего, которое содержит эмоциональный настрой, удерживающий суть Я в системных параметрах социокультурной целостности.

Обращенные к сыну и дочери слова лирического героя несут эмоциональную нагрузку, которая и объективирует его бытия: *«Гагаринан гими цавуз фейила, / Ханай, зи хва, вун са гуьзел гатфарихъ…» / «Заз зегьметдин игитдин тIар гайила / Кьунай, зи руш, вун кьепинин тангари…».* («Когда корабль Гагарина взлетал в небо, / Родился, сын мой, ты в одну красивую весну…». / «Когда мне дали героя труда, / Держали, дочка моя, тебя повязки люльки…»).

Анализ произведений одного из ярких представителей лезгинской советской поэтической культуры проявляет обращенность этнической творческой мысли к историческому прошлому, к его героическим страницам. Если уплотненность художественного пространства 1920–1950-х годов структурными смыслами исторической памяти объясняется актуальностью архетипичных установок коллективного бытия, то реконструкцию ее содержательных характеристик в 1970–1980-х годах обеспечивает возросший уровень творческой рефлексии, в действенности которой редуцируются структурные ритмы исторического времени, вследствие чего происходит унификация ритмических механизмов исторического и настоящего. В отражении этого процесса конструируется поэтическая реальность, пространственно-временная организация которой была обусловлена целесообразностью удержания полноты субъективности творческого духа в пределах господствующей идеологии.

Список литературы

1. Альманах «Дружба». // Антология лезгинской поэзии. Махачкала, 1978.

2. Дагестанская литература: Закономерности развития (1965–1985) / отв. ред. Ч.С. Юсупова. Махачкала, 1999.

3. Лейдерман Н. Л. Липовецкий М. Н. Современная русская литература – 1950–1990-е годы. Т. 2, 1968–1990. Интернет ресурс. Режим доступа: http://royallib.com/read/leyderman_n/sovremennaya_russkaya_literatura___1950_1990_e_godi_tom_2_1968_1990.html#40960

4.Саидов А. Двенадцатая книга. (на лезг. яз.). Махачкала, 1975.

Бодрова Л. Т.
канд. филол. наук, доцент (Челябинский гос. пед. ун-т)

ФОЛЬКЛОРИЗМ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА В СТРАТЕГИИ ТЕКСТА РОМАНА «ОБИТЕЛЬ» (КОНТЕКСТ БИНАРНЫХ ОППОЗИЦИЙ)

Культовый писатель Захар Прилепин (данный псевдоним – это «родовое имя» Евгения Николаевича Лавлинского, 1975 года рождения) издал креативный автобиографический текст – роман «Обитель», за который в конце перенасыщенного историческими событиями 2014 года ему была присуждена престижная премия «Большая книга».

Заглавие «заветной» книги кажется выпадающим из ряда предшествующих названий – «Санькя», «Грех», «Черная обезьяна», «Ботинки, полные горячей водкой», – которые прецедентны и «вопиют» о радикальной жизненной и эстетической позиции автора. Между тем в заглавии последнего романа, книги о «корневых» проблемах русской жизни, продуктивно работает контраст между «умиротворяющим» образом в раме произведения и основным текстом – раскаленно-спокойной, оксюморонной, лавою смыслов, инициированных современным художником. Кроме того, в глубинной психологии текста важен заложенный в произведении подтекст. Действие романа «Обитель» разворачивается в СЛОНе. Это «Соловецкий лагерь особого назначения», функционирующий в 1920-х на территории старинного монастыря, когда-то оплота духовности, вольномыслия и свободы. СЛОН – это «исправительная» площадка, или, как обозначили бы Стругацкие, «институт экспериментальной истории». «Не лагерь, а лаборатория», – с веселым цинизмом повторяет сей пассаж о подчиненном ему СЛОНе начальник лагеря Федор Иванович Эйхманис, мощная и странная личность. Бывший террорист-международник, «настоящий» троцкист, масон. Крупный функционер, авантюрист, наделенный властью, он обустроил концлагерь в монастыре не только как свое поместье и как опытное хозяйство, но и как место для адской работы «перевоспитывающихся». Абсолютная власть разложила его абсолютно: он «рассатанился», так это обозначено в финале романа народным присловьем. Народная точка зрения, став ведущим фактором поэтики романа Прилепина, вообще скорректировала жанр «Обители», убрав демонизацию «Федора Ивановича», профанируя детективно-авантюрные ходы, так что в основе наррации здесь живет неожиданное парадоксально-саркастическое припоминание классической беллетристики – романтического текста позапрошлого века – романа Стен-

даля «Пармская обитель» («La chartreuse de Parme», 1839). С другой стороны, Прилепин явно наводит мосты с вариантом народной сатиры – сатирической сказкой В.М. Шукшина «До третьих петухов», где черти заняли лаской и обманом монастырь и вместо благодати несут теперь в мир разврат и ложь.

Прилепин обращается к русской классике, к фольклору, сталкивая прямые изображения реалий в народном духе с текстами Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Гончарова, Лескова, Чехова, обращается к контексту лагерной прозы, к историческим и философским текстам, сопоставляя и сталкивая их.

Вообще склонность художника Прилепина работать с бинарными оппозициями как специфика его творческого кода была отмечена критикой уже в начале его пути: Прилепину «удается жить двойной жизнью»: «его писательство и его публицистика существуют по отдельности, на разных жилплощадях и встречаются только изредка, когда выходят покурить на лестницу. Поговорят – и назад: каждый за своё. <…> по-писательски [Прилепин] берет жизнь героя широко <…> загребает вместе с песком и ракушками. Журналист так не напишет: смелости нет и дыхание сбивается» [1, с. 2]. Добавим, что в пространстве нового романа публицист и романист у Прилепина уживаются в одной наррации, а не только встречаются «на лестничной площадке».

Скажем, что в смыслообразовании «Обители» не менее важной, чем оппозиция «художественная литература – публицистика», выступает оппозиция «литература – фольклор». Фольклоризм Прилепина основан при этом отнюдь не на «спокойном» взаимодействии литературы и фольклора, но на их подчеркиваемой контрарности, нередко на игре профанного и сакрального. К примеру, сюжет Стендаля, мастерски выстроенный на основе хроник и историй аристократических семейств периода Реставрации и наполеоновских войн во Франции и в Италии, Захар Прилепин зарифмовал с русским мифостроением о Соловках, предпочитая литературным изыскам и «отвлеченным мыслям» народную память, запечатленную в фольклорно-мифологическом ключе и в рамках семейных (крестьянских) преданий (прадед писателя, чьё имя автор демонстрирует как свой псевдоним, сидел в 1920-х в СЛОНе).

Тема «нутряного» родства с героями, с людьми 1920-х, и, в первую очередь, со своими близкими, принципиально важна для Прилепина, который настойчиво декларирует своё кровное и духовное родство с ними постоянно: житель мегаполиса, бизнесмен, известный литератор и публицист, блогер, он позиционирует себя прежде всего уроженцем «конкретной деревни Ильинка Рязанской области» и летописцем «деревни Каликино Липецкой области, откуда родом все Прилепины».

В «Обители», романе на лагерную тему, писатель демонстративно уходит, как он декларирует уже в предисловии, от прямых «разоблачений и

покаянного юродства» [5, V, с. 10], которые определяли смыслообразование в текстах на тему репрессий. Прилепин считает, что сегодня подобное художество только разделяет народ. Писатель стремится к объективности нового типа. Соловецкий ад представлен в «Обители» потрясающе – в обыденности зла; национальной самокритики тоже хватает. Между тем, работая с бинарными оппозициями самого широкого диапазона, Прилепин, «воткнувшись» в суть проблемы, организует парадигму исторической памяти в картине и мифах «коллективного бессознательного» («Иногда я думаю, что мои родные живы, иначе куда они все подевались?» [5, V, с. 10]).

Прилепин очень грамотно использует открытия гениального К. Юнга, который, кстати, именно в начале 1920-х (хронотоп «Обители») в полемике с З. Фрейдом отверг господство личного бессознательного в творческом акте и доказал продуктивность создания такой субъектной организации текста, когда максимально представлена «безличность» в психологии автора, а «бессознательное» выступает в роли коллективной памяти.

Весьма интересно в данном случае Прилепин распоряжается поэтикой сказа во взаимодействии литературы и фольклора. Как правило, в самых непростых ситуациях в современной парадигме романного повествования вдруг появляются маркёры сказовой наррации (устная речь, выражение смысловой установки одного (авторского) сознания, «узорчатость», затейливость плана выражения, речевая манера, явно характерная для человека из народной среды и носителя фольклора и т.п.). Скажем, что «чистый» фольклорный дискурс ограничил бы себя либо рамками жанра, либо смысловой установкой одного сознания. Но литературный контекст способствует более продуктивному результату, и сказовый дискурс вполне вписывается в структуру, вариативно множась и участвуя во взаимодействии разных сознаний, могущих с авторским не совпадать. Это происходит, к примеру, в случаях взаимодействий автобиографического дискурса («Ich-erzählung») с дискурсом мифо-фольклорным («рассказали», «потом все говорили…», «дед рассказывал это сыну, а тот часто вспоминал эту историю и рассказал как-то моему отцу», «бабушка тоже знала этих людей по рассказам и очень их жалела»). В особенности цепляет сознание игра временем и пространством в жизни мифологического сознания: наррация выражает крайне важные, трагические события в жизни моего рода, моей страны, а в это время «я» («молодой, веселый, камуфлированный…») ни сном, ни духом еще не понимаю истинной, сакральной, сути настоящего как единства с прошлым и будущим.

Продемонстрируем бинарные оппозиции в тексте романа «Обитель», акцентируя фольклорный дискурс в смыслообразовании.

Начнем с несколько неожиданного примера. Напомним одну из первых оппозиций, ту, которую сам Прилепин запечатлел в заглавии своего романа: его «Обитель» по содержанию антиномична тексту Стендаля. Сопоставим филологические описания профессиональных читателей – кри-

тика и историка литературы, – их рецепции в отношении героев-любовников в этих романах. Помним, что Прилепин предельно иронично зарифмовал Артема Горяинова, героя мифа об экстремальном сексе (партнершей была любовница самого Эйхманиса, «чекистка» Галя), с аристократом, мечтателем, искателем славы и приключений, который пережил личную трагедию, потерял ребенка и любимую женщину (финал романа). Это Фабрицио дель Донго, который, как констатирует историк литературы, «из пылкого любовника <…> превратился в священника, а потом и великомученика, удалившегося в лесную обитель, схоронив себя заживо» [4, с. 350]. Описывая героя прилепинской «Обители», современный критик не может удержаться, чтобы не сымитировать прилепинский стиль, констатируя в фольклорных формулах жалкий конец «нормального» отцеубийцы, «русского дурачка-инфанта» Артема: *«Как он ни бегал, как ни крутился, ему так и не удалось обмануть, обхитрить сермяжную жистянку»* (курсив мой – Л.Б.): его зарезали уголовники в лесу [2, с. 172–173].

И вот еще примеры прилепинского стиля. В системе бинарных оппозиций «Обители» весьма важное место занимает образ жалкого «Филиппка» (Прилепин, на наш взгляд, демонстративно дает двойное «п» в написании имени, в отличие от претекстового «Филипка» Л. Толстого). Кстати, имя соловецкого узника из крестьян – это не «погоняло» уголовника и не «рекло» селянина. Прецедентная ономастика Прилепина запечатлевает подтекст: имя родилось у сидельцев лагеря как реакция на хрестоматийно известный рассказ Толстого, как саркастический отклик на миф графа Толстого о русском мужике (недаром в романе присутствует накаленная дискуссия о русской литературе, а как раз перед трагической развязкой – бунтом в лагере и его усмирением – речь идет о «народных» детских рассказах Толстого, на которых воспитывалось не одно поколение русских мальчиков (задумано было послушание, прилежание и верность общине), и радикал Прилепин почти не скрывает предельного раздражения по этому поводу).

В Соловках этот жалкий человек оказался «за дело»: «убил Филиппок свою матушку». Странный двойник Артема Горяинова («нормального» отцеубийцы), при всех отличиях от городского «человека без свойств», как раз «свойства» крестьянина фанатично старается сберечь. Он не в состоянии преодолеть табу на «некрестьянский», коллективный труд, даже несмотря на жуткие угрозы урки-бригадира: «– Работать не будешь, – вечером выдавлю глаза и заставлю их съесть, – посулился ему негромко Ксива. – Потяну лямку, пока не выроют ямку, – коротко и еле слышно ответил Филиппок. <…> от слов его, будто бы помазанных лампадным маслом, воротило» [5, V, с. 47]. Из-за какой-то животной, а скорее сектантской, упёртости Филиппок, сохраняя «свойства», становится «саморубом». Реалии фанатичного мученичества ужасны. Прилепин прибегает к жуткой натурализации, рисуя то как увечат Филиппка. На наш взгляд, Прилепин здесь использует прием бинарной оппозиции, «припомнив» реалии казни Степана

Разина в романе Шукшина «Я пришел дать вам волю». Но если героизм Разина не подлежит сомнению и описание его смертного часа вызывает катарсис, то Прилепин ведет читателя к реакции отторжения толстовского сектантства и платонокаратаевских формул (кстати, история «саморуба» Филиппка выполнена в ключе физиологического описания смерти Платона Каратаева). Кроме того, Прилепин явно солидаризируется с В.Т. Шаламовым, обрушившимся на учительный пафос русской классики, а «Очерки преступного мира» Шаламова весьма часто присутствуют в цитатах и аллюзиях в тексте прилепинской «Обители».

Прилепин, кроме того, использует и потенциал бинарной оппозиции «Солженицын – Шаламов», а его крестьяне (прадед Захар, даже Филиппок и др.) в принципе антиномичны солженицынской версии мужика – Ивану Денисовичу Шухову.

Мы выявили только некоторые бинарные оппозиции и их материализацию в мифо-фольклорных дискурсах романа Захара Прилепина «Обитель», который справедливо называют сейчас талантливой попыткой увязать семейную историю с «метафорически выраженной философией истории России» [3, с. 215]. Не может не вызывать уважения тот факт, что обобщающая работа мысли современного писателя Прилепина идет, с одной стороны, в русле лучших традиций классики, а с другой стороны, с использованием новейших технологических приемов письма, объединяющих народный миф – фольклор – литературу.

Список литературы

1. Архангельский, Андрей. Об авторе // Прилепин Захар. Печальный плотник. М.: «Терра-Книжный клуб», 2008.

2. Ермолин, Е. Ключи и сроки // Октябрь. 2014. № 9.

3. Морозова, Т. Простой и ясный взгляд на Соловки // Знамя. 2014. № 9.

4. Петраш, Е.Г. «Пармская обитель» («La chartreuse de Parme») – роман Стендаля // Энциклопедия мировой литературы / под ред. С.В. Стахорского. М., 2001. С. 349–350.

5. Прилепин, З. Обитель // Наш современник. 2014. № 5. С. 7–100; 2014. № 6. С. 74–187. В дальнейшем текст романа цитируется по этой журнальной публикации с обозначением номера журнала римской цифрой, страницы – арабской.

Голованов И. А.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. пед. ун-т)

ФОЛЬКЛОРИЗМ ВОЕННЫХ РАССКАЗОВ А. ПЛАТОНОВА

В центре нашего внимания находится функционирование слова в художественном тексте Платонова с точки зрения его связей с мифологией и фольклором. Остановимся на наиболее важных, на наш взгляд, отличиях между двумя сравниваемыми художественными системами.

Любое фольклорное произведение проходит предварительный отбор на соответствие устно-поэтическим традициям, нормам, ценностям. Произведение оценивается не в потенциале, а как свершившийся факт. Моментом рождения литературного произведения считается момент его закрепле-

ния на бумаге автором, по аналогии мы распространяем это представление и на творческий процесс в фольклоре: момент рождения песни, сказки – это момент их исполнения автором (певцом, сказочником), тогда как в действительности произведение становится фольклорным фактом только с момента принятия его коллективом. Не случайно П.С. Богатырев считал одним из основных критериев различия между фольклором и литературой «само понятие бытия художественного произведения».

Если литературное произведение объективировано, существует независимо от читателя и каждый следующий читатель обращается непосредственно к произведению, то путь фольклорного произведения лежит от одного исполнителя к другому. Интерпретация предшествующих исполнителей может учитываться, но она лишь одна из составляющих элементов восприятия. Роль исполнителя фольклорного произведения не должна отождествляться ни с ролью читателя или чтеца литературного произведения, ни с ролью автора.

В фольклоре удерживаются только те формы, которые оказываются функционально значимыми для всего этнического коллектива. Как только форма утрачивает свою функцию, она отмирает в фольклоре, форма же литературного произведения сохраняет свое потенциальное существование на всем протяжении истории культуры.

Понятие литературной традиции принципиально отличается от понятия фольклорной традиции. В фольклоре возможность реактуализации поэтических фактов значительно ниже. Если носители устной творческой традиции ушли из жизни, то она уже не может быть воскрешена, тогда как в литературе факты вековой, даже многовековой давности появляются вновь и снова могут стать продуктивными.

Проблема соотношения фольклорного и индивидуально-авторского типов художественного сознания тесно смыкается с проблемой фольклоризма литературы. По нашему глубокому убеждению, само явление фольклоризма литературы – это не просто проникновение в структуру литературного произведения отдельных элементов фольклора, но результат сложного процесса взаимодействия двух «словесно-художественных систем», подчиненного определенным закономерностям. К числу таких закономерностей относятся характер общественно-исторической эпохи, уровень развития литературы, состояние народного поэтического творчества и многое др.

Так, например, в XX веке обращение М. Булгакова и А. Платонова к эстетическому миру устной поэзии объяснялось негативным отношением авторов к методам строительства социализма в стране, не соответствующим, как им казалось, нравственным идеалам народа. Фольклоризм их произведений был формой познания народа. Правда, часто, особенно у А. Платонова, фольклоризм отражал желание писателя в какой-то степени закамуфлировать свой взгляд на вещи, придать произведениям притчево-философский характер.

Таким образом, изучение проблемы соотношения литературы и фольклора как двух типов художественного сознания включает два основных аспекта – историко-литературный и эстетический. Взятые отдельно противопоставления не оказываются достаточными для определения различий между литературой и фольклором, тем более что они формируются постепенно, в ходе исторически длительного развития и социальной дифференциации культуры.

Своеобразие условий, целей, задач, способов, форм и результатов сложного взаимодействия литературы и фольклора определяет уровни и типы литературного фольклоризма, отражающие закономерности словесно-художественного творчества. Анализ фольклорно-литературных связей помогает понять особенности художественного мира писателей, диапазон их творческого мышления, прояснить историю того или иного произведения, выявить источники художественных традиций.

Взаимодействие на мировоззренческом уровне (т.е. на уровне сознания) происходит не в плане технологии создания литературного текста, а на уровне взаимодействия констант сознания, т.е. на ментальном уровне. Художественные системы обмениваются не отдельными элементами, а возникающими смыслами, т.е. идеальными структурными образами, концептами. Реальный процесс взаимодействия литературы и фольклора – писатель читает фольклорные сборники, т.е. «вторичные» тексты, уже прошедшие адаптацию и трансформацию в сознании собирателя, публикатора и исследователя (а иногда последовательно в сознании всех, кто готовил публикацию).

Проблема соотношения фольклора и литературы осложняется тем, что в каждый исторический период фольклор и стоящий за ним способ осмысления действительности взаимодействуют с литературой в разном объеме и разными своими сторонами. Как правило, присутствуют все формы взаимодействия: и прямые (цитирование, использование сюжетов, отдельных образов и имен), и косвенные – сознательные и неосознанные.

В известном смысле вся история литературы – это процесс, отражающий тягу писателей к фольклору или отталкивание от него. Тяга объясняется принадлежностью каждого писателя к художественной традиции своего народа, которую он не выбирает, а «впитывает с молоком матери», с языком и песнями ближайшего окружения. Он не может чувствовать – осознанно или неосознанно – ценности фольклора как художественного голоса народа. Современный человек, воспринимая написанное Платоновым, находит что-то важное для себя. Созвучие произведений писателя с новой эпохой доказывает, что перед нами литературная классика, с присущим ей высвечиванием «вечных истин». Для нас важно подчеркнуть, что творчество А. Платонова становится понятным тогда, когда мы обнаруживаем в нем русский «извод» общечеловеческих стихий, пороков и страданий.

В центре его произведений – судьба русского народа. Она такова, что многое из внутренних сил, возможностей и органических способностей не

получило настоящей реализации. Русский человек находится в постоянном поиске (скитании, странничестве), отсюда и ключевое противоречие русской личности: быть «соборным», признавать право большинства и одновременно проходить путь «блудного сына». Человеку лишь на определенном этапе его жизненного пути дано понять, что он имеет, наследником какого богатства является.

Платонов-художник стремится преодолеть поверхностное, недостаточно глубокое бытописательство. Как он сам отмечал: «Мифы, исторические и современные факты и события, бытовые действия, запечатленная воля к лучшей судьбе – всё это, изложенное тысячами безымянных, но живых и красных уст, сотнями «сухих», но бесподобных по насыщенности и стилю ведомственных бумаг, будет полуфабрикатами для литератора, так как это всё сделано ненарочно, искренно, бесплатно, нечаянно – и лучше не напишешь: это оптимум, это эквивалент в 100% с жизнью, преломленный и обогащенный девственной душой» [9, с. 49].

Особенностью художественного дискурса А. Платонова является единство процесса эстетического осмысления действительности, когда через созерцание, отбор жизненных фактов писатель приходит к синтезу и художественному открытию (подробнее см.: [2]). Вымысел и историческое содержание не противопоставлены в его произведениях, они подчинены решению разных задач. Для творчества Платонова в целом применим тезис о том, что художественная правда может более адекватно отражать реальные события [3; 4].

Проследим это на примере военной прозы писателя. По признанию самого Платонова, события войны заставили его посмотреть на многие вещи по-новому: «Война меня многому научила» [8, с. 507].

Традиционный круг проблем: война и человек, нравственный выбор, подвиг и предательство – в его рассказах детализируется. Постепенно меняется и фокус их рассмотрения: война как необходимая форма существования человека; на войне могут убить, но не только враги; что происходит с человеком и его душой на войне; подвиг – это случай или закономерное выражение сущности конкретной личности? Этот комплекс нравственных проблем, как и многие другие, находится в центре произведений военных лет.

Попробуем выяснить, чем определяется особая емкость художественного и исторического содержания рассказов Андрея Платонова военных лет. Прежде всего подчеркнем, что в национальном сознании война до сих пор осмысляется не только как историческое событие, победа в ней – это результат духовной силы народа.

Сам принцип историзма в художественном творчестве можно трактовать по-разному: как освоение конкретно-исторической действительности или как способность уловить главные тенденции общественного развития, выявить существенные черты своего времени. По словам В. В. Кожинова, историзм – это «превращение прошлого в будущее» [7].

Изобразить внешнее воздействие исторических событий на человека не та задача, которая стояла перед Платоновым. Он стремился воплотить конкретно-историческое содержание военной эпохи в целостном образе человека, передать исторический смысл того времени. Война изменила художественные обстоятельства его произведений, но сверхзадача для него осталась прежней: постигать причины существования зла, его избирательности и могущества; искать истоки сил, которые могут противостоять хаосу смерти; определять героев среди тех, кто живет рядом с тобой.

Платонов размышляет над проблемой исторической справедливости: кто войдет в вечность, а кого забудут? И приходит к выводу: «помнить надо то, что забывается», так как то, «что незабвенно, останется навечно и так» [8, с. 495]. Таковы рассказы «Божье дерево» (1943), «Крестьянин Ягафар» (1942), «Одухотворённые люди» (1942), «Сампо» (1943) и др.

Во многих своих произведениях Платонов обращается к проблеме кровной круговой ответственности поколений, в военных рассказах эта идея трансформируется в ассоциативную цепочку: «мать» – «дитя» – «воин» – «Родина».

Взгляд в прошлое для писателя – это возможность увидеть иное пространство и время, где тоже были проблемы, споры и даже войны, но в результате возникали национальные ценности. Отвечая на волновавший его вопрос, в чем истоки народной силы, писатель изображает в одном из рассказов колхозную мельницу как символ созидательного труда и залог будущей жизни людей.

В рассказе «Сампо» эпическое прошлое невольно присутствует в современности, описываемой А. Платоновым. Эпиграф к рассказу взят из «Калевалы»: события эпоса как бы дополняют настоящее, предупреждают о последствиях, помогают преодолеть исторический самообман. Это важно для историософии А. Платонова, поскольку его долго занимала идея обратимости времени и победы над смертью. В художественном дискурсе писателя происходит семантизация прошлого, в результате чего читатель выводится за рамки истории, в героический эпос и даже миф с его архаикой и образностью. Писатель словно говорит нам: у народа есть шанс сохранить себя, покуда есть возможность уйти по ту сторону бытия, где живут эпические герои. И мы понимаем, что у Платонова нет страха перед прошлым.

Героическая эпопея возникает в период создания государственности, она тесно связана с фольклором и мифологией, а в самом общем смысле – с памятью об исторических временах [6]. Такова карело-финская «Калевала». Национальная эпопея несет в себе опыт народа в кризисный, переломный момент истории. В «Калевале» сделан акцент на борьбу человека с силами природы, с хаосом. Народный эпос «Калевала» посвящен значительным событиям в жизни рода-племени и общества, государства. Всеохватность и общенациональный масштаб героического эпоса определяет близость задач древней эпохи Калевалы с временем Великой Отечественной войны.

В карельских рунах через противостояние солнечной страны Калевалы и холодной страны Похьолы выражена идея созидания, победы жизни над смертью, а не разрушения, что созвучно ключевым идеям А. Платонова.

В советской стране была создана «чудесная мельница Сампо» как символ счастливой жизни. Те, кто трудятся, непобедимы. Войска злобной ведьмы Лоухи – это возможный вариант ответа на вопрос о причинах существования и природе зла.

А. Платонов создает свою эпопею о том, как герой из народа побеждает мировое зло. Эпопея предполагает, что герой олицетворяет собой весь народ и решает своими деяниями судьбу целого общества и государства. В эпопее создаются образы всепобеждающих героев, воспроизводится гармоничное соединение космических сил и деталей местного пейзажа, изображаются решающие битвы и подробности быта, рисуются лики богов и лица простых людей. Всё это рождает идею единства бытия космоса и человека, вечного добра, а также допускает возможность существования и временного сиюминутного зла. (Мир менялся, меняется и будет меняться, а борьба космоса и хаоса, созидающего порядка и разрушающего зла остается как закон бытия.)

В основе древней эпопеи («Калевала») лежит поэтическая стихия героики и мифологическое сознание, а в основе современной эпопеи (рассказ «Сампо») – реалистическое сознание мира. Современная эпопея изображает людей в собственном смысле слова, показывает реальное соотношение человека и природы. Простые люди воплощают в себе всеобщее, всенародное содержание. Это достигается более сложным и иным путем, чем в древней эпопее, не через идеализацию, а через особую условность, но главная мысль та же: прошлое и настоящее находятся в неразрывном единстве. Даже в тех случаях, когда старое знание «ветшает» и не отвечает требованиям современных проблем и задач.

Великая Отечественная война поставила перед Советским Союзом и каждым русским человеком в отдельности умонепостижимые вопросы. Прежний опыт был недостаточен: «Если вспомнить военные произведения предвоенных лет, то в них верно только убеждение в непобедимости и побеждающей мощи нашего народа, но драмы войны в них нет» [8, с. 496–497].

Колхоз «Добрая жизнь» разрушили и сожгли «немцы и финны», в маленькой деревне Пожва осталось целым одно только водяное колесо. Символическое значение этого образа – семантика пустоты, одиночества, напрасного, безостановочного труда и смерти. На двух-трех страницах первой части этого рассказа выражение «одно водяное колесо» встретится шесть раз. Все, что создавалось до войны, погибло: «а всё другое добро, издавна нажитое и сбереженное, погорело в огне и сотлело в угли, уголь же дотлел далее сам по себе, искрошился в прах и его выдул ветер прочь» [8. С. 109]. Возникает ситуация «первозданного» хаоса: «Вокруг росли и шевелились обгорелыми ветвями леса, и безмолвно лежала под ними чут-

кая материнская земля, всё породившая, но сама неподвижная и неизменная» [8, с. 110].

Мать-земля ждет помощи от своих детей. «И кузнец, карел Нигарэ, тоже не мог отвыкнуть от привычной земли» [8. С. 497], поэтому он «вернулся в пустую Добрую Пожву, где он когда-то родился и жил всю жизнь до войны» [8, с. 110]. Нигарэ – воин, морской пехотинец, рядовой боец Ладожской флотилии – получил прозвище Кирей («чтобы лучше и привычней было, его в части прозвали Киреем, и он теперь сам привык к себе, что он есть Кирей…»). Новое имя героя – это новая жизнь, новые задачи. После контузии Кирей возвращается в родные места. Ситуация «возвращения», как важный элемент поэтики Платонова в 1920–1930-х гг., теперь обретает новые смыслы. Красная Армия на рубеже сорок второго – сорок третьего года начала одерживать первые победы, а Андрей Платонов уже заглядывает в будущее (как люди будут жить в условиях разрухи и необходимости восстанавливать прежнюю жизнь): «Кирей не знал, что ему нужно теперь делать и как быть. И он стал делать сначала то, что было прежде; пусть будет все обратно, что умерло и погорело в Пожве» [8, с. 113].

Горе мучает Кирея, воспоминания о погибших жене и детях, боль в сердце не могут ему помешать работать. Кирей строит одну избу, чтобы «сделать в ней кузню для починки партизанского оружия», а потом он отстроит «всю Добрую Пожву, какой она была, и еще лучше, и сработать своими руками самое важное и неизвестное: добрую силу, размалывающую сразу в прах всякое зло» [8, с. 114].

Рассказ полон веры в силу народную, о которой А. Платонов писал в записных книжках: «В нашей войне знаменательно то, что даже человек слабый или ничтожный, даже ребенок, еще не осмысливший мир, обречен на подвиг, на честь и величие» [8, с. 496].

Душа, судьба и память – аксиологические константы [1] рассказов А. Платонова 1941–1945 годов. Совесть, долг, память и справедливость, по мысли писателя, победят забвение, так как всё это свойственно человеческому сердцу.

Список литературы

1. Голованов, И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.). М.: Флинта ; Наука, 2014. 296 с.

2. Голованов, И. А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова // Вестн. Омского ун-та. 2012. № 4 (66). С. 215–217.

3. Голованов, И. А. Слово – миф – фольклор в рассказе А. Платонова «Иван Жох» // Мир русского слова. 2012. № 1. С. 41–46.

4. Голованов, И. А. Художественный текст А. Платонова сквозь призму реальной и фольклорной истории // Учен. записки Забайкальского гос. ун-та. 2013. № 2 (49). С. 80–84.

5. Каган, М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.

6. Карельские руны // Героический эпос народов СССР. Т. 1. М.: Худож. лит., 1975. С. 324–351.

7. Кожинов, В. В. Историзм // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 3. М.: Совет. энцикл., 1966. Стлб. 227–228.

8. Платонов, А. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. М.: Время, 2010. 544 с.
9. Платонов, А. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика / сост., коммент. Н. В. Корниенко. М.: Время, 2011. 720 с.

Донскова И. В.
магистрант; науч. рук. д-р филол. наук,
проф. А. Х. Гольденберг (Волгоградский гос. соц.-пед. ун-т)

СКАЗОЧНОЕ НАЧАЛО В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» Н. В. ГОГОЛЯ

В последнее время вновь оживился интерес к фольклорным истокам раннего творчества Гоголя. Наша статья направлена на сопоставление сюжетов и отдельных элементов фольклорной волшебной сказки с повествовательной структурой повестей «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Во всех этих повестях прослеживается очевидная связь с традицией народной волшебной сказки, но в каждой из них она проявляется по-разному. В названиях повестей дается указание на определенное время суток – ночь и вечер. У романтиков описание ночного времени суток связано «с эстетикой чудесного, таинственного» [7, с. 14]. В фольклоре же ночь и вечер воспринимаются как опасное пограничное время, когда нечистая сила появляется в мире людей. М. Власова замечает, что именно в определенные, сакральные периоды (дни солнцеворотов, большие праздники, полдень, полночь) «появляются и становятся очень деятельными нечистые духи, мир становится «свят» (в праздники) и наполняется различными сверхъестественными существами» [5, с. 20]. Существенно и то, что действие в «Ночи перед Рождеством» и «Вечере накануне Ивана Купала» происходят накануне больших церковных праздников – Рождества Христова и Рождества Иоанна Крестителя. В такие дни, по народным поверьям, нечистая сила стремится как можно больше навредить человеку.

Именно в эти пограничные временные периоды возможно общение человека с другими мирами и с существами из этих миров, а также вероятно перемещение в эти параллели, чего и требует волшебная фольклорная сказка. Основа её сюжета – это путешествие героя в иной, загробный, волшебный мир.

Накануне великого праздника – Рождества, когда новый год приходит на смену старому, взаимоотношения героев повести «Ночь перед рождеством» Оксаны и Вакулы превращаются в события волшебной сказки, в которой Вакула, выполняя желание возлюбленной, отправляется к царице в Петербург и добывает с помощью волшебного помощника царские черевички. В награду кузнец получает «невесту в жены».

Перед нами схема фольклорной волшебной сказки, соответствующая всем канонам: отсылка героя в дальний путь, предполагающая выполнение трудной задачи, борьба с антагонистом, чёртом – представителем потусто-

роннего мира, который оказывается не только побежденным, но также посрамленным и наказанным. Черт из противника превращается в волшебного помощника Вакулы, проявляет свое умение перевоплощаться, превращаясь в коня, обладает способностью внушать человеку мысли, влиять на мнение людей: «Проси! – шепнул он тихо черту, ударив кулаком по карману. Не успел он этого сказать, как другой запорожец проговорил: «Возьмем его, в самом деле, братцы!» [1, с.176]. Волшебным предметом для Вакулы является крест – главное средство для одоления нечистой силы. При помощи черта главный герой достает царские черевички и возвращается домой. По сказочной традиции история оканчивается свадебным пиром.

В волшебных сказках особая магическая роль отводится числу «три». Троекратная повторяемость – характерная черта повествовательной манеры автора повести: «Тут, схвативши хворостину, отвесил он ей три удара, и бедный черт припустил бежать…» [1, с.182], «…и не знал, чему дивиться: тому ли, что кузнец воскрес, тому ли, что кузнец смел к нему подойти, или тому, что он нарядился таким щеголем и запорожцем» [1, с.183].

Сказочные мотивы и сюжеты позволяют Гоголю показать взаимопроницаемость реального и потустороннего миров. В них черт действует как обычный человек, а Солоха, ничем не отличающаяся от других женщин, оказывается ведьмой. В канун Рождества в повести создается необычная атмосфера, в которой могут происходить чудесные явления и перемещения в пространстве, невозможные в другой период. Сказка проникает в жизнь и сознание людей и воспринимается как реальность.

По канонам волшебной сказки в её финале добро всегда одерживает победу над злом. В сказочном сюжете, вплетенном в повесть «Ночь накануне Ивана Купала», мы видим обратное. Завязка сюжета повести напоминает волшебную сказку. Петр Безродный, батрак, наделенный внешностью и достоинствами сказочного героя, влюблен в красавицу Пидорку, дочь своего хозяина. Сказочному канону здесь соответствуют запрет на брак, данный отцом Пидорки, преодоление препятствия. Появление черта, выступающего в роли волшебного помощника, свадебный пир – элементы композиции и образы волшебной сказки. Даже появляющаяся ведьма характеризуется в сказочном духе: «Насилу воротилась яга!» Поэтому у нее и «избушка, как говорится, на курьих ножках» [1, с.105]. Превращение яги в кошку или черную собаку также довольно часто можно встретить в сказках.

Петрусь, по законам сказки, спускается в царство мертвых, чтобы вновь вернуться в мир живых, но уже в другом, преображенном виде. Его задача – сорвать цветок папоротника. В мифологическом понимании папоротник – «дурное пространство, вход в загробный мир, окно между сакральным и земным, сквозь которое существа сферы «смерть» могут являться на землю» [6, с. 52]. Открыв это окно и подчинившись влиянию иномирных персонажей, Петрусь уже не может вернуться к прошлой жизни, «прикоснувшись к миру мертвых, он уже не может из него вырваться,

его жизнь превращается в одно лишь телесное существование, лишенное смысла» [7, с.47]. «Как будто прикованный, сидит посреди хаты, поставив себе в ноги мешки с золотом. Одичал, оброс волосами, стал страшен, и все думает об одном, все силится припомнить что-то, и сердится и злится, что не может вспомнить... Бешенство овладевает им» [1, с. 109]. Важно в повести то, что на сделку с лукавым Петрусь идет осознанно: он не обращает внимания на запрет отца Афанасия на общение с Басаврюком, его не пугает отталкивающая внешность персонажа «чужого мира», а также слухи о его происхождении и дьявольской природе его подарков.

Из реальности Петрусь попадает в сказку для того, чтобы исполнить свою мечту, но Гоголь преподносит своему герою урок, показывая, что жизнь – это совсем не сказка, что здесь есть свои законы и правила, переступив которые (убив невинного ребенка ради собственного счастья), Петрусь не только навсегда лишает себя возможности это счастье приобрести, но и делает несчастными всех окружающих его близких людей.

Сказочный сюжет в данной повести не имеет счастливого финала, брак, к которому герой пришел ценой убийства, не приносит ему счастья.

В повести «Майская ночь, или Утопленница» переплетаются два сказочных сюжета: о невинно гонимой падчерице и о юноше, браку которого мешает отец героя. Выполнив трудную задачу, герой получает волшебный предмет – записку, которая помогает Левко исполнить свою мечту – жениться на Ганне.

События повести происходят во время русальной недели, которая по церковному календарю совпадает с Троицкой. Это время воспринималось как предельно опасное и нечистое, когда представители иного мира проникают в земное пространство. Время перед Троицей считалось периодом пребывания душ умерших предков на земле. «После этого в календаре восточных славян наступает время заложных покойников, появляющихся на земле «с того света» на короткий период троицкой, т. е. «русальной» недели» [2, с. 348].

В сказочный мир Левко попадает во сне. В фольклоре считается, что во время сна душа человека находится в пограничном состоянии и может контактировать с существами из другого мира. Первый раз герой видит панночку в открывшемся окне: «И вот почудилось, будто окно отворилось… потом выглянула приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими сквозь темно-русые волны волос, и оперлась на локоть» [1, с.130]. Окно в фольклоре использовалось как нерегламентированный вход в дом (вместо двери), согласно мифопоэтической традиции оно используется нечистой силой и смертью. Левко должен отгадать трудную загадку, отгадка которой сможет решить судьбу прекрасной панночки, а для самого Левко станет ключом к счастливой жизни. Строится этот сюжет в соответствии с фольклорно-сказочным каноном: трижды обращается панночка к Левко со словами: «Парубок, найди мне мою мачеху!» [1, с. 131]. Левко одновременно является и сказочным героем, выполняющим трудную задачу, и волшебным помощником для панночки-

утопленницы. Два сказочных сюжета дополняют друг друга. Левко и панночка на время меняются ролями, выполняя различные сказочные функции.

Гоголевская «сказка» откликается на актуальные вопросы своего времени. Ее автор, используя и трансформируя сказочные сюжеты, преподносит героям своих повестей нравственные уроки: учит их быть мудрыми, уметь сочувствовать друг другу, ценить собственную свободу, жить своим трудом и не пытаться построить свое личное счастье на чужом горе. Так сказочная традиция в произведениях Гоголя выполняет одну из своих основных функций – поучительную, дидактическую.

Сказка и реальность у Гоголя переплетаются столь удивительным образом, что герои его ранних повестей не всегда могут их различить. На эту особенность гоголевских сюжетов обратил внимание еще В. Г. Белинский: «Вспомните его «Утопленницу», его «Ночь перед Рождеством», в которых народно-фантастическое так чудесно сливается в художественном воспроизведении с народно-действительным, что оба эти элемента образуют собой конкретную поэтическую действительность, в которой никак не узнаешь, что в ней быль и что сказка, но все поневоле принимаешь за быль» [3, с. 509].

Таким образом, можно говорить о том, что Гоголь, вводя в повествовательную структуру своих ранних произведений сказочное начало, с одной стороны, следует канонам волшебной сказки, с другой – трансформирует их по законам своей творческой фантазии.

Литература

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем в 23 т. Т. 1. М., 2003.

2. Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002.

3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 2. М.,1953.

4. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976.

5. Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. Иллюстрированный словарь. СПб., 1995.

6. Ефимова Е.С. Поэтика страшного: мифологические истоки. М., 1997.

7. Полякова А.А. Структурообразующая роль народного календаря в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: Диссертации на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 2008.

8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2004.

Журавлёва И. А.
канд. филос. наук, доцент (Уфимский ин-т путей сообщения – ф-л Самарского гос. ун-та путей сообщения)

ЗАОНЕЖЬЕ – СОКРОВИЩНИЦА ФОЛЬКЛОРА РУССКОГО СЕВЕРА

Заонежье – одно из самых живописных и красивейших мест Карелии. Это просторы полей с «ровницами» – грядами камней, сложенными трудолюбивыми крестьянами столетия назад, с земляникой, спрятавшейся у этих камней, с невысокими можжевельниками, которые в сумерках напоминают силуэты сказочных существ, вышедших на ночь из леса. Это бес-

крайнее Онего с многочисленными островами и мысами, рыбаки с самодельными снастями в деревянных лодках, гирлянды вяленой рыбы на стенах домов. Это скорый говор местных жителей, забавно произносящих все слова с ударением на первый слог. Это мудрая и строгая красота старинных деревень. Это летняя северная природа. Это деревянное зодчество и жемчужина Онежского озера – всемирно известный остров Кижи.

Иногда Карельское Заонежье называют «Исландией русского эпоса». Именно здесь, во второй половине XIX века, произошло событие, значение которого трудно переоценить: были обнаружены и записаны классические образцы русских былин. В то время этот жанр фольклора считался безвозвратно утраченным. «На материале, записанном в Карелии, – писал М. К. Азадовский, – создавалась, в сущности, вся русская наука о фольклоре» [1. с. 20].

В 60-е годы XIX века известный русский ученый П. Н. Рыбников, сосланный в Петрозаводск за участие в народническом движении, обнаружил здесь живую былинную традицию, восходящую своими истоками ко временам Киевской Руси.

А произошло это случайно. В мае 1860 года П. Н. Рыбникову по служебным делам поручили поехать в Пудожский уезд. Маршрут был выбран водный – на лодке, через Онежское озеро. Во время плавания поднялась буря, и путники высадились на мыс Шуйнаволок. Там они укрылись от непогоды в маленькой рыбацкой избушке, и П. Н. Рыбников лег спать. Проснулся он от необычных звуков: «…До того я много слыхал и песен, и стихов духовных, а такого напева не слыхивал. Живой, причудливый и весёлый, порой он становился быстрее, порой обрывался и ладом своим напоминал что-то стародавнее, забытое нашим поколением...» Так П. Н. Рыбникову впервые довелось услышать исполнение былин. Былину о купце Садко пел крестьянин деревни Серёдка Леонтий Богданов.

В это же время П. Н. Рыбников знакомиться с Трофимом Рябининым – жителем деревни Серёдка, лучшим исполнителем былин. На П. Н. Рыбникова произвели огромное впечатление как манера исполнения, так и личность сказителя. Позднее он неоднократно встречался с Трофимом Рябининым и записал от него 23 былины о подвигах русских богатырей («Илья и Соловей», «Илья и идолище», «Илья и Калин–царь», «Добрыня и змей», «Вольга и Микула» и др.)

На материале былин, записанных П. Н. Рыбниковым от Т. Г. Рябинина и других заонежских сказителей (А. П. Сорокина, И. П. Сивцева-Поромского и др.), в 1861–1867 гг. была издана книга «Песни, собранные Рыбниковым» в трёх томах.

В 1871 году записи былин в Заонежье продолжил другой известный фольклорист – А. Ф. Гильфердинг.

Ему хотелось самому услышать живое исполнение былин. Расположился А. Ф.Гильфердинг в деревне Дудкин-Наволок Кижской волости, куда к нему стали съезжаться сказители из окрестных мест.

Слушая многих из них, А. Ф. Гильфердинг отметил, что: «…былины укладываются только в таких головах, которые соединяют природный ум и память с порядочностью, необходимою и для практического успеха в жизни» [1. с. 87].

На основе своих записей учёный издал большое собрание былин «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильферингом летом 1871 года» в трёх томах.

В Заонежье и окрестностях Пудожа проживало множество талантливых исполнителей былин.

Всероссийскую известность получили имена певцов былин – Трофима Григорьевича Рябинина и Василия Петровича Щеголенка. В последующем широкий отклик нашло творчество сына Т. Г. Рябинина – Ивана Трофимовича.

Близкий к былине жанр – исторические песни, которые тоже входили в репертуар сказителей былин, но в отличие от последних, создаваемых циклами, обычно были односюжетные. Они описывают главным образом события XII – XIII веков – времени роста и укрепления Московского государства.

С исключительной полнотой в ней отражена и эпоха Ивана IV.

Ещё одним важным жанром фольклора являлась причеть, или «плач» – своеобразная элегическая импровизация, не имеющая устойчивого текста, создаваемая женщинами в связи с особыми семейными событиями. Если былины исполняли преимущественно мужчины, причеть, наоборот, была типично «женским» жанром.

Одной из самых знаменитых вопленицы Заонежья была Ирина Андреевна Федосова, творчеством которой занимался преподаватель Петрозаводской духовной семинарии Е. В. Барсов, писавший о ней: «Крайне невзрачная, небольшого роста, седая и хромая, но с богатыми силами души и в высшей степени поэтическим настроением. Речь у нее живая и бойкая, то и дело льются с языка пословицы и поговорки. Тринадцати лет она была уже вопленицей, известной всему Заонежью». [2. с.98].

Из уст этой простой и внешне невзрачной неграмотной крестьянки им было записано около 30 000 стихотворных строк. В 1872 г. плачи, записанные от И.А. Федосовой, были опубликованы Е.В. Барсовым в двухтомнике «Причитания Северного края». Это издание было удостоено премии Императорского Географического общества.

Встреча с Ириной Федосовой произвела исключительно сильное впечатление на молодого А. М. Горького, впоследствии он ввел описание встречи с ней в первую часть романа «Жизнь Клима Самгина».

Содержание и поэтические достоинства произведений народной поэтессы высоко оценил Н.А.Некрасов, который широко использовал мотивы олонецких причитаний в своей поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Новый этап исследования фольклора Русского Севера связан с советским периодом. В 1926 году была организована экспедиция под руководством А. М. Астаховой.

Участниками экспедиции, занимавшимися сбором былин, была обследована западная часть Заонежья, сравнительно слабо изученная в XIX в. Несмотря на то, что им удалось записать 32 былины, основной вывод, к которому пришли исследователи, состоял в том, что они оказались наблюдателями «угасания» жанра былин в Заонежье.

Собирателями песенного фольклора было отмечено забывание старинных текстов и появление новых песен, более простых по форме и коротких, отражающих новый ритм жизни. Их называли «вертушки», «частушки».

В том же 1926 году в Заонежье работала ещё одна экспедиция из Москвы под названием «По следам Рыбникова и Гильфердинга», организованная Б. М. и Ю. М. Соколовыми. Целью экспедиции было проследить эволюцию русского эпоса в местах, уже обследованных ранее. Результатом работы стало издание в 1948 г. сборника «Онежские былины». Кроме ценнейших былинных текстов, он содержал характеристики всех сказителей, от которых записывались былины. Отдельная и очень подробная характеристика была дана П. И. Рябинину-Андрееву, продолжателю рябининской династии, лучшему сказителю Заонежья первой трети XX в

Большое количество экспедиций было организовано в Заонежье в послевоенные годы. Интересен тот факт, что в годы Великой Отечественной войны и после ее окончания было записано большое количество новых плачей. Очевидно, что сами обстоятельства жизни вновь сделали этот жанр фольклора необходимым душе человека.

Другая группа исследователей в это же время собирала сказки. Со сказками дела обстояли более благополучно. Учёные отметили, что «на Русском Севере сказка живет и бытует повсюду». Они записали 138 сказок, 278 загадок, познакомились с талантливыми сказочниками: И. В. Митрофановым, П. Н. Коренной, П. Г. Горшковым. [3. с.104–120].

Под словом «сказка» в Заонежье, как и повсюду, подразумевается весьма обширный, разнообразный по существу материал. И чистый тип фантастической сказки, и бытовой рассказ, и народный анекдот, и рассказ о нечистой силе, обычно приурочиваемый к данной местности, и были.

Одной из наиболее известных мастеров-сказителей Заонежья, по мнению учёных, является Настасья Степановна Богданова**.**

Литература:

1. Азадовский М.К. История русской фольклористики. // Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 1056 с..

2. Барсов Е.В. Причитанья северного края. В 2-х т. Т.2. М.: Наука, 1997. 650 с.

3. Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. М: Объединённое Гуманитарное издательство, 2009. 548 с.

Загидуллина М. В.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. ун-т)

ЭТНОНАЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ В КОНТЕКСТЕ БЕСПИСЬМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ И ЦИФРОВОЙ РЕВОЛЮЦИИ (ПЛАТОН, ЛОТМАН, ТУЛМИН)

Последние события в развитии технологий заставили теоретиков говорить об информационном обществе, цифровой эпохе и революции, которые кардинально меняют привычный уклад культуры, ломают традиции, порождают принципиально новые формы общения, взаимодействия и культурного обмена [7]. В контексте довольно длительного наблюдения, восходящего к первой половине XX века, мы можем говорить о серьезном сдвиге культуры в сторону кибер-антропологии, когда в центре внимания не просто человек (как предполагал антропологический поворот в культуре и гуманитарных науках), но человек оцифрованный (живущий в цифровой среде и обменивающийся впечатлениями, эмоциями, информацией посредством цифровых устройств).

Техническая и технологическая стороны этих процессов активно изучаются в современной гуманитаристике (и даже возникла новая ветвь инструментального знания – Digital Humanities). Однако для нашего размышления особый интерес представляет проблема соотнесения новейшей эры с ее победой визуального и нетекстового начала с дописьменными (а лучше сказать – бесписьменными) культурами.

Фольклор в классическом понимании термина мы рассматриваем как порождение именно этого периода развития общества; он представляет собой многожанровую и многофункциональную систему этнонациональной памяти и коллективного сознания, своеобразный архив мудрости и коллекцию исторических фактов (подвергнувшихся мифологизации), которые тщательно отобраны (в рамках естественного культурного отсева) для передачи будущим поколениям. При этом, как можно судить благодаря достижениям фольклоризма, этот набор истин и фактов не является догматичным, напротив, каждое новое поколение неизбежно варьирует старое, одновременно перенимая саму порождающую модель для сотворения нового (так, жанры и формулы фольклора работают как порождающие модели).

Представляет значительный исследовательский интерес сравнение дописьменного периода с пост-письменным. Несомненно, следовало бы обосновать само понятие «пост-письменности», оно слишком поливалентно и не имеет четкой дефиниции, однако сам факт превращения буквенного текста в цифровой набор нуждается в осмыслении [3]. Ограничивая материал рассуждений, обратимся к трем наблюдениям известных мыслителей, чтобы обнаружить эпистемологический потенциал такого сопоставления.

Прежде всего, диалог Платона «Федр», рисующий приятную беседу Сократа и Федра о красноречии, содержит притчу, вложенную в уста Со-

крата: «Тевт сказал: "Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости". Царь же сказал: "Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой – судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто будет ими пользоваться. Вот и сейчас ты, отец письмен, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых"» [2, с. 216–217]. Сократ, развивая эту мысль, проводит сопоставление письменности с живописью – вроде бы все изображено как в жизни, но бесполезно вопрошать живописное изображение, равно как и задавать вопросы молчащему свитку. По мнению Сократа, единственный смысл письменности – поддерживать память того, кто пишет, он таким образом упражняет собственную мудрость. Но никогда никакой «Текст» не заменит живого человека, говорящего исходя из своего понимания, «изнутри». Имен поэтому диалог завершается молитвой Сократа, где внутреннее поставлено на первое место: «Милый Пан и другие здешние боги, дайте мне стать внутренне прекрасным! А то, что у меня есть извне, пусть будет дружественно тому, что у меня внутри» [2, с. 223].

Ю. М. Лотман, обращаясь к диалогу Платона «Федр», обостряет эти мысли и переносит их в плоскость коллективной идентичности: «Сократ неожиданно предлагает собеседнику парадоксальный вывод о вреде, который причиняет памяти письменность. Общество, основанное на письменности, представляется Сократу беспамятным и аномальным, а бесписьменное – нормальной структурой с твердой коллективной памятью. Показательно, что платоновский Сократ связывает с письмом не прогресс культуры, а утрату его высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом» [1, с. 369]. Рассуждая далее, Ю. М. Лотман показывает различия между восприятием природы «письменным» и «бесписьменным» человеком: в первом случае человек старается отыскать законы и смотрит на природу как на Текст (пусть созданный Богом), который надо постичь и найти смысл, во втором случае он видит в природе живого собеседника, обладающего нравом и собственным внутренним миром. В первом случае природа – объект, во втором – субъект.

Рассуждения Лотмана об отнесенности «устных текстов, цивилизирующихся вокруг идолов и урочищ, к определенному месту и времени» [1, с. 369] позволяет перейти к наблюдениям Стивена Тулмина, высказанным в связи с концепцией Куна о научных революциях и парадигмах научного знания. Тулмин говорит о высокой значимости четырех главных оппозиций культуры:

письменное – устное, всеобщее – частное, повсеместное – местное, вечное – временное [8, с. 160]. Попытка оценить «второй» член каждой пары не по шкале «слабый – сильный», а в рамках гибкого подхода к потенциалу модели открывает перед исследователем новые горизонты. Здесь устная культура, возможно, уступает письменной не в силу своей слабости, а в силу исторического развития, и новый поворот в истории человечества, актуализирующий все устное и создающий новые (несхожие с прежним дописьменным периодом) условия для развития бесписьменной культуры, бросает неожиданный вызов самим культурным практикам (способная ли коллективная память произвести ценностный отбор элементов и вычленить в полифонии новой устности ту часть, что достойна передаче новым поколениям). Первоначальные наблюдения «изнутри эпохи» показывают, что формирование новой бесписьменной культуры идет по принципу трансформации письменных моделей (например, текстовое сообщение заменяется картинкой или смайликом, что выступает, несомненно, Текстом в семиотическом смысле), а не в направлении возврата тех форм усвоения знания и создания условий для его интериоризации, как было в древнюю эпоху [4; 5; 6].

Тем не менее создается почва для переоценки фольклора как такового: каким образом устная передача произведений разных жанров способствовала формированию этнонациональной памяти, как шел отбор, как варьировалась традиция, как она сосуществовала и взаимопересекалась с религиозной традицией и т. п. Вопрос о «народной мудрости», воплощенной в произведениях фольклора, обретает особое значение в связи с переходом в новую эру: переосмысление содержания (ценностного и смыслового) позволяет видеть жизнеспособность народного произведения и его вневременной, универсальный, вечный, фиксируемый письменно потенциал – парадоксально и диалектически именно потому, что фольклор возникал и функционировал как устное, локальное, временное, частное – привязанное к конкретному «идолу» и «урочищу».

Список литературы

1. Лотман, Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000. 704 с.

2. Платон. Соч.: В 3 т. / [Пер. с древнегреч.] Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1970. Т. 2.

3. Bredehoft, T. A. The Visible Text: Textual Production and Reproduction from Beowulf to Maus. Oxford: Oxford UP, 2014. X, 182 p. (Oxford Textual Perspectives).

4. Burgess, J. Hearing Ordinary Voices: Cultural Studies, Vernacular Creativity and Digital Storytelling // Continuum: Journal of Media & Cultural Studies 20 (2006). P. 201–214.

5. Davies, W. Proxicommunication: ICT and the Local Public Realm. The Work Foundation, London (2004).

6. Lichtbau, A. What makes oral history different if we can see what we hear. 14th International Oral History Conference. International Oral History Association, Sydney (2006)

7. Thomson, A.: Dancing through memory of our movement: Four paradigmatic revolutions in oral history. 14th International Oral History Conference. International Oral HistoryAssociation, Sydney (2006).

8. Toulmin, S. E. Cosmopolis: the hidden agenda of modernity. Chicago: Universiry of Chicago Press ed., 1992.

Карпухин И. Е.
д-р филол. наук, проф. (Стерлитамакский
ф-л Башкирского гос. ун-та)

АНЕКДОТЫ В ДЕТСКОЙ СРЕДЕ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЖАНРА (ПО МАТЕРИАЛАМ БАШКОРТОСТАНА)

Одним из активно бытующих жанров фольклора в эпоху глобализации культуры, с давних пор привлекавшим внимание зарубежных и отечественных фольклористов, является анекдот (от греч. anekdotos – неопубликованный).

Анекдот – это устный миниатюрный юмористический или сатирический вымышленный рассказ, призванный дать ответ на злободневный вопрос из личной или общественной жизни при помощи неожиданной развязки, вызывающей смех.

В фольклористике накоплена значительная литература по собиранию, публикации и изучению жанра, которая достаточно подробно проанализирована И. Е. Карасёвым [10, 216 с.], что освобождает нас от необходимости углубляться в историю вопроса. Однако напомним, что термин возник в VI в. В XVII – XVIII вв. он означал совокупность рассказов о незначительных, забавных или вымышленных, но характерных случаях из жизни исторических личностей. Это литературный анекдот [14, 17], который часто черпал свои сюжеты из фольклора и сам обогащал его, поскольку параллельно существовал и развивался анекдот фольклорный.

Возникновение интереса к фольклорному анекдоту в русской фольклористике связано с именами В. И. Даля [4], А. П. Пельтцер [15], Н. Ф. Сумцова [19] и приходится на вторую половину XIX в. В советское и особенно в постсоветское время анекдот оказался в поле зрения многих фольклористов. Вышел не один десяток сборников текстов, включая антологии мирового анекдота, в разной подборке и под разными названиями, а также статьи, монографические исследования, защищены диссертации.

Обозревая весь пласт накопившейся литературы по анекдотам, отметим, что часть работ посвящена выявлению жанровой специфики анекдота [8, 11], другая часть – рассмотрению системы персонажей [10], третья – классификации анекдотов [3], четвёртая – функционированию жанра [21] и пятая – выяснению его лингвистических особенностей [7, 18]. Все эти работы сориентированы на анекдоты, записанные от взрослых их носителей. Анекдоты, бытующие в детской среде, практически не исследовались. Даже ведущие фольклористы ушедших веков, изучавшие детский фольклор, о них не упоминают. [1, 6, 9, 13]. Исключения единичны. [5, 12, 16].

В связи с этим нас интересует анекдот, бытующий в детской среде на русском языке в многоэтничном Башкортостане, где наблюдаются причудливые сотворческие процессы в фольклоре русских, башкир, татар, чува-

шей, марийцев, мордвы, украинцев, удмуртов и др. народов, о чём мы неоднократно писали в работах по свадьбам, сказкам и частушкам.

Жизнь не стоит на месте. Меняется время и меняется мировоззрение носителей фольклора, которые предпочтение отдают тому из традиционной народной культуры, что так или иначе соотносится с текущим временем. Многое безвозвратно утрачено. В свою очередь появились и появляются новые персонажи, герои, темы, произведения, их варианты и даже целые жанры, что характеризует и эпоху глобализации культуры, когда усиливается и межнациональное сотворчество. Это отчётливо видно в детских анекдотах, бытующих на русском языке у народов Башкортостана. Так, среди опубликованных нами в книге «Русский детский фольклор в Башкортостане» 289 текстов 53% составляют записанные на русском языке от нерусских носителей [16][1].

При исследовании детских анекдотов обнаруживается, что они принципиально не отличаются от анекдотов взрослых: миниатюрны, тесно связаны с текущим временем, преимущественно одномотивны по сюжетам (редко осложняются двух-трех разовыми повторами), обрываются на неожиданной кульминации, требующей от слушателей логического умозаключения, образы и сюжетные ситуации типизированы, есть сходства в принципах циклизации, в композиции, в обращении к ресурсам языка, на котором живут, в выполнении одинаковых смеховых функций.

Из сказанного следует, что детские анекдоты нельзя считать особым жанром фольклора. Если следовать логике классификации детского фольклора В. П. Аникина, то детские анекдоты, о которых учёный не упоминает, надлежит отнести (что мы и делаем) ко второй группе жанров детского фольклора, а именно: к жанрам фольклора взрослых, творчески ставшими со временем детскими [1, с. 557–558]. Мы считаем их адаптированными, обогащёнными детской средой и ставим в один ряд с относительно новыми садистскими стишками, страшилками и школьными частушками.

В существующей фольклористике имеют место быть разные подходы к классификации анекдотов. Чаще встречается принцип деления анекдотов по главным персонажам, т.е. анекдоты о ком-то. Например, о Чапаеве, о Штирлице [2], пьяницах, новых русских. Иногда их группируют по месту бытования: из цирка, из компьютерной сети, с того света. Есть попытки группировать анекдоты по предполагаемым авторам: от Никулина, попугая, Омирбека, наших читателей. [10, с. 196–197].

Опираясь на персонаже-тематический принцип, мы подразделили записанные и опубликованные нами анекдоты на 8 групп [16, с. 407–461].

1. Детский сад. Пионерский лагерь. Школа. Вуз. [2065–2132]. Иначе эту группу можно назвать как «обучаемые (воспитываемые) и обучающие (воспитывающие)».

[1] Далее все тексты с указанием номера цитируются по данной книге.

2. Родители и дети. [2133–2171]. Анекдоты этой группы объединяет вечная архитипичная тема взаимоотношений отцов и детей. Заметим, что она активно разрабатывается и в детских садистских стишках.

3. С использованием сказочных персонажей и мотивов. [2172–2206].

4. Муж и жена. [2207–2249]. Анекдоты этой группы записаны на рубеже веков от русских, чувашей, башкирок и украинцев 1980–1984 г.г. рождения, т.е. когда девочки и мальчики начинают задумываться над проблемами межполовых отношений.

5. Врачи. Больница. [2250–2272].

6. Народы. Их взаимоотношения. [2273–2286].

7. Новые русские. [2287–2303].

8. Калейдоскоп персонажей. [2304–2353].

Анализ означенных анекдотов показал, что их тематика, система персонажей тесно связаны с жизненными интересами детей, с их психологией и миропониманием. И хотя многие произведения не порвали родовых нитей с анекдотами взрослых, а часть их просто заимствована детьми без каких-либо переработок, как например, в записанном в 2002 г. в д. Макарово Гафурийского района от Перковской, 1984 г.рожд.: *Женщины-медики напиваются до потери пульса, женщины-химики – до потери реакции, а женщины-физики – до потери сопротивления* [2230], отличия значительны.

Так, в наших публикациях отсутствуют популярные среди взрослых серии анекдотов о Петре I, Чапаеве, Штирлице, единичны – о Советском Союзе [2067], пионерском лагере [2068], об армянском радио [2194] и т.п. Мы это объясняем плохим знанием молодыми поколениями истории нашей державы, включая советский её период. Многое в нём не созвучно с современностью, непонятно и неинтересно детям, а потому не востребовано. В противовес поднимаются проблемы взаимоотношений детей с родителями, учителями, школьной администрацией, врачами, новыми русскими, с лицами иной национальности, остающиеся актуальными и ныне для детской среды. Обратимся к фактам.

В наших публикациях 21 анекдот посвящён теме широко распространившегося пьянства, от которого страдают прежде всего дети: они лишены необходимой и незаменимой родительской ласки, оказываются полураздетыми и полуголодными. Например: *Отец сидит на кухне и пьёт. Подходит дочка: – Папа, а можно, я возьму пустую бутылку, сдам и куплю хлебушка? – Возьми, сдай. Что бы вы тут без меня жрали?!* [2167].

Дети в анекдотах осуждают не только пьянство своих родителей, но и блюстителей порядка – милиционеров [2132, 2134, 2239] и нынешних полицейских: *Пьяный полицейский упал в лужу, а там лежала свинья. Полицейский провёл по брюху свиньи и сказал: – Сразу видно – наш брат, полицейский, пуговицы в два ряда.* [2248]. Рестораны и кабаки также посещают заяц, лиса, волк, медведь, т.е. персонажи, пришедшие в анекдот из близких детям сказок о животных. Комизм в них создается тем, что живот-

ные оказываются в ситуациях, соотносимых с человеческой жизнью, но нарочито сниженных, как в этом: *Пьяный заяц лежал в луже. Шёл лев, поднял его. Заяц открыл один глаз и говорит: – Что, старый, по морде захотел? Положи, где взял!* [2185][1].

Персонажи из мира животных оказываются носителями качеств современника, проявляющихся в расхождении их слов с поступками и поведением. Так, хитрый заяц, как в сказках, обманывает волка (тип начальствующего человека), который в силу своей умственной недалёкости измазался в лесном унитазе [2182], медведя, сделавшего смешную причёску за 3 копейки вместо пятирублёвой монеты [2184], оказывается хитрее коварной и корыстной лисы [2187], пугает льва.

Относительно новую тематическую группу анекдотов у взрослых и детей составляют анекдоты о новых русских. Их всего 17 текстов, 12 из которых записаны на русском языке от башкир, татар и украинцев. В детских анекдотах подчёркивается, что новые русские незаконными путём приобрели огромные богатства, хвастаются долларами, золотыми часами и цепочками, приобретёнными для дома животными (бегемот, слон), тщеславными, но остались недалёкими, малокультурными, не умеющими решать элементарные бытовые вопросы. Например: *Новый русский восклицает: – Славы хочу! Чтоб весь мир обо мне слышал. Чтобы все газеты обо мне писали!* [2292]. Или: *Новый русский звонит в аварийную газовую службу:*

– Братва, что за дела? Плиту с утра включил, а газ не горит.

– А вы спичку-то зажигали? - Нет. Сейчас зажгу. [2293].

Отношение новых русских к своей касте в анекдотах передаётся не только показом изобилия золота, но и их словарным запасом, очень созвучным с тюремным лексиконом, как-то: братки, брателло, училка, баксы, бабки (тысячные купюры), мерс (Мерседес), «У меня, типа, всё есть», «базара нет», «это прикольно». Заметим, что данная лексика активно входит в словарный запас детей, часть которых стремится к данному, усиленно пропагандируемому СМИ идеалу.

Претерпел в детской среде Башкортостана и анекдот о межнациональных взаимоотношениях. По нашим данным, это самая малочисленная группа. Их всего 14. Утрачена серийность. Так, если в 60–80-е г.г. XX в. популярной была серия про армянское радио, то в наших материалах ему посвящено только 2 текста, грузинам – 2, по одному евреям [2281], немцам [2343], неграм [2280], китайцам [2278]. 2 анекдота, где выгодно показан русский в сопоставлении с немцем, поляком и американцем [2277 и 2279], и 2 – где вместе оказались грузин с хохлом (украинец) [2274] и он же – с милиционером. [2275]. Наиболее востребованными оказались анекдоты о чукчах. Во всех 5-ти текстах персонажи выглядят наивными, не понимаю-

[1] Анекдотов о наркоманах, кроме записанного в г.Стерлитамак от нерусского Мансурова Б.Б. [2235], в нашей книге нет. В сельской местности в силу ряда причин отдают предпочтение легко доступной пьянке.

щими простых бытовых явлений или в силу своей невысокой культуры толкующих их по-своему: *Стоит поезд. Идёт чукча и бьётся о каждый вагон головой. Его спрашивают: – Чукча, ты что делаешь? – Ищу мягкий вагон.* [2284]. Или: *–Чукча, ты любишь солёные огурцы? – Нет. – Почему? – Голова в банку не лезет.* [2285].

Снижение интересов в детской среде к анекдотам данной группы в многоэтничном Башкортостане не случайно. Здесь нет резкого противостояния одного народа другому по национальным признакам. Русские и нерусские дети (равно и взрослые) живут на одной территории, вместе учатся, трудятся, отдыхают, пользуются русским государственным языком, который для многих нерусских стал бытовым, а вырастая, создают двунациональные семьи. В оценке достоинств человека им важна не его национальность, а человеческая сущность: трудолюбие, честность, чувство товарищества, отзывчивость, почтительное отношение к старшим, вежливость и т.п. Персонажи в них типизированы. Ими может оказаться Вася или Вова (аналогия – в садистских стишках). Имена легко заменяются на тюркские: Рустэм [2095], Артур [21901], которые русским также привычны.

Оценка поступков центральных персонажей не по национальному критерию характерна всем группам детских анекдотов. Для подтверждения обратимся к самой многочисленной их группе – Детский сад. Пионерский лагерь. Школа. Вуз.

По нашим данным, анекдоты активнее и осознаннее живут в среде старшеклассников и начинающих студентов. Видимо, поэтому их мало интересует детский сад и лагеря отдыха. В нашей коллекции всего 4 таких анекдота [2065–2068] из 68. Главное внимание уделено школьной и отчасти студенческой жизни со всеми её трудностями и сложностями, как и в школьных частушках. [1569–1814]. Но в детских анекдотах, в отличие от школьных частушек, нет позитива в оценке работы школы. Анекдоты раскрывают негативные отношения учеников с учителями, школьной администрацией и родителями. Тематический диапазон их достаточно разнообразен.

1. Нежелание детей учиться: *Мама будит сына в школу: – Миша, ты уроки сделал? – Нет. – А чего же спишь? – Меньше знаешь – крепче спишь!* [2069]. Или: *Вовочка: – Дяденька, подбросьте до школы! – Я в другую сторону еду. – Тем ещё лучше!* [2070].

2. Плохие знания у школьников изучаемых предметов: *Урок биологии. Учитель спрашивает: – Вовочка, расскажи, как размножаются черви? – Делением. – А подробнее? – Лопатой.* [2087].

3. Недоброжелательные отношения между учителями и учащимися:

Учительница: – Мне не нравится, как ты пишешь букву «с». Она у тебя на «е» похожа. Ученик: – А мне не нравится, как вы пишите «5». Она у вас на «3» смахивает. [2075].

4. Использование учителями не педагогических методов в воспитании:

Приходит девочка домой после школы и говорит: – А мы сегодня опять маму рисовали! – Так вы и тогда маму рисовали! – говорит мать. – А училка, как зайдёт в класс, сразу орёт: – Что расселись? Рисуйте, мать вашу! [2096].

5. Невежество школьной администрации: *На уроке истории учительница спрашивает: – Иванов, кто взял Измаил? Иванов (испуганно): – Честное слово, я не брал! Спросите у Сидорова – может, это он брал? Учительница возмущённо рассказывает об этом завучу. Завуч её успокаивает: – Ну, что Вы так волнуетесь? Это же дети – поиграют и отдадут. Учительница идёт к директору и передаёт ему разговор с завучем. Директор уточняет: – А какой это был класс? – 5 «Б». – Нет, эти не отдадут!* [2104].

6. Напоминание о возможном взяточничестве в школах: *Шотландец говорит своей жене: – С тех пор, как мы стали давать нашему Артуру за хорошую отметку деньги, он приносит домой одни пятёрки. – Похоже, он делит выручку с учителем.* [2101].

7. Осовремененные отношения учеников и учителей, что созвучно с садистскими стишками: *Вовочке поставили двойку. Он высунул из кармана пистолет и говорит: – А, может, подумаешь? Учительница поставила пятёрку. На следующий день приходит Вовочка в школу и ему опять ставят двойку. Он высовывает пистолет и говорит: – А, может, подумаешь? Учитель высовывает автомат: – А здесь и думать нечего!* [2083].

8. Разногласие между родителями и учителями в подходе к воспитанию: *Вовочка курил в школе сигареты «Беломор». Учительница приводит его к отцу и говорит: – Ваш сын курил в школе сигареты «Беломор». Отец возмущённо: – Вова, ну зачем тебе этот «Беломор»? Вон твой «Космос» на холодильнике лежит.* [2100].

9. Разногласия между учащимися и родителями: *– Как дела в школе, сынок? – спрашивает отец. – Я с отцом двоечника не разговариваю.* [2154].

Или: *– Пап, ты умеешь расписываться с закрытыми глазами? – Да, а что? – Тогда распишись в моём дневнике.* [2155].

10. Семейная система воспитания: *– Что сказал отец, когда узнал, что ты разбил его автомобиль? – Ругательства опустить? – Разумеется.*

– Ни слова. [2160].

11. Результаты воспитания: *Сидит маленькая девочка в песочнице. Проходит мимо мужик. – Дяденька, сколько времени? – А волшебное слово? – А совочком в глаз?!* [2148]. Или: *– Мама, а правда, что после 5 класса меня ждёт разочарование и бесцельно продлится жизнь? – Ты что, опять с отцом разговаривала?* [2149].

12. Взаимоотношения детей между собой. Здесь и их ссоры, и даже драки. Если раньше существовало правило выяснять отношения по принципу дуэли – один на один, то теперь чаще прибегают к приёму волчьей

стаи, как в данном анекдоте: *Два муравья подходят к слону: – Слон, будешь драться? Слон отвечает: – Двое на одного – нечестно!* [2188].

13. Школьная шалость, приводящая к трагедии: Вовочка приходит домой из школы и говорит отцу: – *Тебя в школу вызывают. Отец: – Почему? Сын: – На уроке химии взрыв устроил. Отец: – Нет, сынок, завтра не могу. Сын: – Я тоже думаю, зачем тебе там по развалинам шляться?* [2097].

14. Чувство взаимовыручки между учащимися: *Учительница спрашивает: – Вовочка, что-то я не вижу твоего школьного дневника? – А у меня его Петька взял, чтобы родителям показать.* [2093].

15. Детская находчивость: *Один мальчик на уроке рисования сидит и ничего не делает. К нему подходит учительница: – Почему ты не рисуешь? Вот смотри, у Маши – и кот, и колбаса. А у тебя чистый лист. – Я же не виноват, что мой кот колбасу съел и убежал.* [2094].

16. Раздумья над будущей небогатой студенческой жизнью: Студент в столовой: – *Пожалуйста, пять сосисок… Другие студенты: – Ух, ты! Смотри-ка, богатый! - И десять вилок, пожалуйста. [2123].* Или: *Студент идёт, пинает булочку. Другой студент подбегает: – Ты что? Это же булочка! Отдай её лучше мне – я съем! – Тихо, дурак! Запинаем за угол – вместе съедим.* [2124].

Есть и другие темы, которые всерьёз занимают детей.

Из сказанного следует, что в детских анекдотах, как и в анекдотах взрослых, действует один принцип: высокое, порою искусственно завышенное, доводится до абсурда, что иногда подтверждается и лексикой, употреблённой для характеристики персонажа, – идиот, дебил и др. [2280]. В них, как и в анекдотах взрослых, для создания вызывающей смех ситуации прибегают к приёму многозначности толкования слова персонажем и его антиподом, как в этих: *За обедом жена с большим увлечением выколачивает мозги из кости в ложку. Желая угодить мужу, говорит: – Хочешь, я и тебе мозги вышибу?* [2261]. Или: *Человек смотрит по телевизору рекламу чая «Тетли»: –Вот уже 150 лет мы отбираем лучшие сорта чая…. На следующий день купил такой чай. Идёт по улице. Вдруг выскакивает бандит. – Человек: – Что тебе надо? - Вот уже 150 лет мы отбираем лучшие сорта чая.* [2324].

Не чурается детский анекдот приёма воспроизведения особенностей произношения нерусскими русских слов. К примеру, армянин просит парикмахера: – *И ещё, пожалуйста, пабрэйте шею! До пояса!* [2273]. Или: *В ресторане, попробовав суп, хохол (украинец) кричит: – Официант! Силь. Грузин: – Не силь, а сол, чурка нерусская.* [2274]. С тем же заданием в анекдотах смешиваются родá имён существительных, как в данном тексте: *Встречаются два грузина: – Давай выпьем, у меня сын родился! Отгадай его имя. Первый часть имени – это музыкальный нот, второй – самый прекрасный места женский тела. – Так как же его назвал? – Си-рожа!* [2232]. Принадлежность отдельных персонажей к тому или иному народу

передаётся через употребление наиболее популярных имён его. К примеру, в анекдотах о евреях – Абрамчик и Сарочка. [2281].

Детский анекдот не есть что-то застывшее. В нём появились имена реальных современников. Например, Максим Галкин, ведущий программу «Кто хочет стать миллионером», переименованной в анекдоте «О, счастливчик!». Широко представлена современная техника и обслуживающие её люди, как-то: компьютеры [2014–2015], иномарки [2330], программисты [2316], комментаторы на гонках [2319], коммерческие магазины [2339], полицейские и т.д. Редко, но встречаются неологизмы, как в студенческой телеграмме родителям: «Стопятидесятирублируйте».

Осовременены и сказочные персонажи. Так, Баба Яга летит в город в ступе, но забарахлил двигатель, она приземлилась на территорию винзавода, пьяные директор и бухгалтер подумали, что это налоговая полиция с оружием. [2173]. Встречаются случаи привязки сюжета к конкретному реальному месту. Например, Чебурашка и Гена едут на машине в Уфу [2191], а Кинг-Конг идёт в Москву [2176].

Общая черта детских анекдотов – небольшой объём. Сюжет состоит, как правило, из одного эпизода, включающего посыл (зачин) и вывод (кульминация). Осложнения за счёт двух или троекратных повторов единичны. В нашем перечне их насчитывается менее десятка. Преобладающей композиционной формой оказался диалог, тексты в форме монолога занимают около 10%.

Из сказанного следует, что, во-первых, в детской среде анекдоты отвечают всем критериям, присущим анекдотам, бытующим среди взрослых, а именно: устность передачи, злободневность тематики (погружают в современный быт), типичность персонажей, облик которых передаётся в общих чертах, миниатюрность объема, неожиданность развязки конфликта в их кульминации для получения комического эффекта, преобладание диалогической формы композиции, наличие одинаковых приёмов и средств изображения (пародия, абсурдность советов, создание антимира, использование иноязычной лексики, гиперболы, неологизмов, жаргонизмов, многозначности слова и т.п.).

Во-вторых, в отличие от анекдотов, живущих среди взрослых, в детских анекдотах преобладает волнующая подростков тематика, связанная с их учёбой или положением в семье и обществе.

В-третьих, логично, что главными персонажами в них оказались ученики, учителя, школьная администрация, инспекторы, родители детей, врачи, новые русские, представители нерусских национальностей, полиция (милиция), гаишник, официант и т.п.

Значителен пласт героев, пришедших из близким детям сказок о животных: заяц, волк, медведь, лиса, лев, ёж, слон, бегемот, орёл, воробей, гусь и др., и только три (Иван-дурак, Баба Яга и Кощей) – из волшебных. Популярны персонажи, заимствованные из мультфильмов, интернета и других источ-

ников: крокодил Гена, Чебурашка, Винни-Пух, Кинг-Конг, старуха Шапокляк. Обозначилась тенденция в детской среде формировать серии анекдотов о популярных героях. К примеру, Чебурашке и Гене посвящено 10.

В-четвёртых, герои в детских анекдотах представлены в диапазоне миропонимания и интересов подростков. Возьмём, к примеру, образ зайца. У Е. И. Карасёва [10, 36–73] он олицетворяет взрослого мужчину, который сексуально озабочен (извращенец – насильник), пьяница, наркоман, хвастун, обманщик, арестант, моряк, танцор, грязнуля, участковый, следователь и т.п. В наших материалах заяц предстаёт пьяницей [2185], пострадавшим водителем, у которого гаишник отобрал права [2181], ловкачем, обманывающим лису и медведя [2182] и хвастуном [2179].

Итак, анекдоты, носителями которых являются дети, по своей сути и структурально не отличаются принципиально от анекдотов, бытующих среди взрослого населения. Они воплощают собою развитие жанра в новых условиях и в многоэтничной половозрастной группе народов РБ, что позволяет считать их только разновидностью жанра.

Список литературы

1. Аникин В.П. Русское устное народное творчество: учеб. М.: Высшая школа, 2001. С. 556–594. Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 1. / сост., подг. текстов, вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина. М., 1991.

2. Белоусов А.Ф. Анекдоты о Штирлице// Живая старина. 1995. № 1. С. 16–18.

3. Богданов И.И. Опыт классификации современного русскоязычного анекдота (на основе материалов личного архива)// Народная культура Сибири: Материалы VIII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Г. Леонова. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. С. 46–49.

4. Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М.: ЭКСМО, 2004. С. 17.

5. Детские анекдоты // Детский фольклор / сост., вступ.ст., подгот. текстов и коммент. М. Ю.Новицкой, И.Н.Райковой. М., 2002. С. 395–413.

6. Детский поэтический фольклор: Антология / сост. А.Н.Мартынова, отв. ред. Б. Н. Путилов. СПб., 1997. 347 с.

7. Егорова С.А. Лингвистическая организация текста анекдотов конца 18 – начала 19 в.: Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Махачкала, 1997.

8. Иванова А.А. К жанровой специфике народного анекдота// Анализ художественного текста. Йошкар-Ола, 1991. С. 13–19.

9. Капица О.Н. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Сбирание. Обзор литературы. Л., 1928. 140 с.

10. Карасёв И.Е. Трансформация классических образов сказок о животных и волшебных сказок в современном народном анекдоте: Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Челябинск, 2000. 216 с.

11. Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб.: Академический проект, 1993. 123 с.

12. Лурье М.Л. О детском современном анекдоте// Традиционная культура и мир детства: материалы международной научной конференции «Виноградовские чтения». Ч. 3. Ульяновск, 1998. С. 53–58.

13. Мельников М.Н. Русский детский фольклор: учеб. пособие для студентов педвузов. М.: Просвещение, 1987. 240 с.

14. Никанорова Е.К. Анекдоты о Петре Великом как явление русской литературы 18 в.// Проблемы изучения русской литературы 18 в.: Межвузовский сб. научных трудов. Л.: ЛГПИ, 1983. С. 51–62.

15. Пельтцер А.П. Происхождение анекдотов в русской народной словесности// Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. XI. Харьков, 1899. С. 57–117.

16. Русский детский фольклор в Башкортостане/ Отбор текстов и фотоматериалов, классификация, составление, вступ. статья, коммент., словарь И.Е.Карпухина; сост. и коммент. подразделов «Скороговорки», «Страшилки», «Считалки» и «Дразнилки» Е.И.Карпухиной. Уфа: Гилем, Башк. энцикл., 2013. 672 с., илл.

17. Русский литературный анекдот конца 18 – начала 19 века / сост. и примеч. Е. Курганова, Н. Охотина. М.: Худож. лит., 1990. 268 с.

18. Седов К. В. Основы психолингвистики в анекдотах: учеб. пособие. М.: Лабиринт, 1998. 64 с.

19. Сумцов Н. Ф. Разыскания в области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцах. Харьков, 1898. 200 с.

20. Трыкова О. Ю. Детский фольклор. Страшилки, анекдоты, «садистские стишки». Ярославль, 1998.

21. Хруль В. М. Анекдот как форма массовой коммуникации: Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. М., 1993.

22. Чиркова О. А. Поэтика современного народного анекдота: Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Волгоград, 1997.

Липатов В. А.
канд. филол. наук, доцент (Уральский федеральный
ун-т им. первого Президента РФ Б. Н. Ельцина)

НАРРАТИВНАЯ ПОЭЗИЯ «ДЕМБЕЛЬСКИХ» АЛЬБОМОВ

Область моих научных интересов ─ современный русский армейский фольклор. В последние годы это так называемые «дембельские» альбомы (ДА) и сменившие их в начале «лихих 90-х» «дембельские» блокноты (ДБ).

Исследовательский материал – итоги полевых исследований последнего десятилетия.

Используя терминологию французской исследовательницы Юлии Кристевой [4], можно утверждать, что ДА и ДБ соотносятся как *генотекст* и *фенотекст*. Генотекст представляет собой *довербальный* уровень существования субъекта и в нашем случае использует предметный, а позднее еще и пиктографический способы хранения и передачи информации, предшествуя фразовым структурам. В свою очередь в фенотексте использован коммуникативный язык и опыт, но не индивида, как в литературе, а коллективного бессознательного. Поэтому хотя ДБ – это на поверхностный взгляд персонализированные сборники, составленные в соответствии с пожеланиями отправляемых в запас военнослужащих, однако те демонстративно отказываются в них от своего авторства:

В этом блокноте стихи не мои,
В этом блокноте стихи всей братвы,
В этом блокноте мысли, мечты
Солдат и сержантов нашей страны.

(ед. хр. 14, оп. 1, №4, 107 (Чехов, Моск. обл., ЦУМО); ед.хр.18, оп.9, №6 (ЦВ-ТПБЗ МО РФ, 2000–02))

Выбор, этот элементарный акт творчества владельца-составителя, формирует не только состав ДБ, но в конечном счете фольклорный репертуар современной армейской субкультуры. И ДБ ─ это не случайный набор минитекстов разнообразных жанров, но *гипержанр* современного фольклора, обладающий необходимыми видовыми признаками.

Эти гипержанры в совокупности образуют общевоинский репертуар, в котором и отражаются «мысли, мечты солдат и сержантов нашей страны». Это единство я, следом за С. Ю. Неклюдовым, готов назвать *авантекстом* [2]. У ДБ есть свой хронотоп: его поэзия ориентирована на двухгодичный срок воинской службы, а также на род войск и военный округ или флот, где служит его владелец. Соответственно, авантекст выражает «мысли, мечты» только тех, «кто отдал родине два года», и больше никого. Поэтому, когда в «нулевые» этот срок был сокращен наполовину, для субкультуры ДБ такое решение стало катастрофой.

Топос авантекста ДБ охватывает территорию от Балтики до Камчатки, включает дислоцированные на этой территории и Президентский полк, и дисциплинарные батальоны. Исключение составила разве что 40-я армия, воевавшая в 1980-е гг. в Афганистане и создавшая свою замечательную субкультуру «афганских песен».

В авантексте (фр. *l'avant-texte* ─ «дотекст, прототекст»), основной форме существования фольклорного текста, право выбора и подсознательное формирование сюжета или сюжетной ситуации отдается на откуп сначала составителю, а затем и читателю как отдельного ДБ, так и их собрания. То есть в нашем случае наступает та самая «смерть автора», о которой писал Р. Барт [1, с. 384–391]: автор в процессе чтения заменяется нарративом Читателя, по-своему понимающего и определяющего текст. Любопытно, что это превращение словно предвидело коллективное бессознательное, ограничивая круг потенциальных читателей, стараясь тем самым предвосхитить ошибочное толкование собрания произведений, заключенных в ДБ:

Кто не был солдатом, кто пыль не глотал,
Кто в дождь и пургу на посту не стоял,
Он разве мужчина? Он жизнь не видал,
Спокойно под маминым крылышком спал.
И он эти строки не должен читать:
Солдатские строки ему не понять
(ед. хр.1, оп.7, №412(1989–91); ед. хр. 18, оп.2, №172 (Ставр. кр., Буденновск. р., хим.в-ка, 2001–03); ед.хр.18, оп.5, №1п (ВВ МВД, Чечня, 1999–2000); ед. хр.22, оп.4, № 4 (Твер. обл., ВВ ОДОН)1997–1999))

Хотя почти во всех ДБ и наблюдаются слабовыраженные элементы причинно-следственной (телеологической) композиции, основы которой были разработаны еще в «Поэтике» Аристотеля (384 ─ 322 до н.э.), в самих текстах ДБ однозначно подчеркивается внешняя хаотичность расположения как событий срочной службы, так и минитекстов, эти события отражающих:

Служба – два мгновения: призыв и увольнение.

Все остальное мрак: что было, где и как?

(ед.хр.2, оп.1, №133)

Этот кажущийся «мрак» ДБ я хочу привести в состояние некоторой гармонии, используя нарративный анализ, методология которого активно разрабатывается философами и социологами.

Так М. В. Скурат в статье «Нарративный анализ» [3, с.493] предлагает начать его с разделения предполагаемого целостного рассказа на *формальные части***.** Под ними он подразумевает фрагменты, в которых говорится о событиях, имевших свое начало, длившихся некоторое время и завершившихся. В нашем случае в репертуаре дембельского нарратива есть четкое разделение на две части.

Вот, например, одно из определений тому, «что такое армия»: Армия – «зона отдыха»: первый год – «зона», второй – «отдых» *(ед. хр. 4, оп. 1, № 486).*

Первую часть целостного рассказа о службе я бы назвал *адаптацией***,** а вторую ─ *интеграцией* в законы и традиции тех порядков российской армии конца прошлого века**,** который называли «дедовщиной».

Следующий уровень анализа предлагает дать *содержательное структурное описание* самостоятельных, не пересекающихся во времени этапов жизненного пути. У нас это та самая неуставная структура, пресловутая «*дедовщина*», которая сплошь и рядом подменяла в анализируемый мной период «*уставщину*», т.е. скрупулезное, нивелирующее личность выполнение требований всех воинских уставов:

Полгода нас гоняют,

Полгода так живем,

Полгода мы гоняем,

Полгода дембель ждем

(ед. хр. 28, оп. 1, №170 (Хабаровск. кр., РЦ ПУС-1, связь (2005–06))

Третий уровень – *анализ отсеченных прежде ненарративных фрагментов*, т.е. концептов, тем, проблем, которые представлены в ДБ. Наверное, важнейший из концептов: *служба в армии – это современная разновидность инициации*:

Не тот мужик, кто с бабой спал,

А тот мужик, кто плац топтал

(ед. хр. 14, оп. 1, № 135 (Чехов, Моск.обл., ЦУМО); ед. хр.16, оп. 1, № 130 (ДВО (Владивосток), морпех, 2004–06); ед. хр. 16, оп. 2, № 312 ВКом по ОСГ (Снежинск, Челяб. обл., 2007); ед. хр. 18, оп. 2, № 146 (Ставр. кр., Буденновск. р., хим.в-ка, 2001–03); ед. хр. 18, оп. 5, № 100 (ВВ МВД, Чечня, 1999–2000))

Здесь же я бы выделил проблемы отношения к службе различных групп военнослужащих, взаимоотношения солдата с близкими ему людьми (родителями, любимой девушкой, друзьями), армейское обезличивание и попытки ему противостоять, конечно, солдатскую дружбу и многое другое.

Далее автор используемого мной метода предлагает провести *сравнительный анализ*, где принцип *контраста* позволит объединить и одновременно противопоставить наиболее важные, но нередко существующие на бессознательном уровне проблемы:

Я умирал, а ты тащился,
Я замерзал, ты тихо спал,
Да чтоб ты, сука, удавился,
Тот, кто от армии бежал

(ед. хр. 8, оп.3, №126 (г. Георгиевск, Ставроп. кр., 2004–06, ЖДВ); ед. хр. 10, оп.1, № 208(Президент. полк (Кремль, 2002–04); ед. хр. 16, оп. 1, № (ДВО (Владивосток), морпех, 2004–06); ед. хр. 16, оп. 2, № 315 ВКом по ОСГ (Снежинск, Челяб. обл., 2007); ед. хр. 18, оп.4, № 59 (стройбат, 2001–03));

И, наконец, достижение *главной цели исследования* – ответа на вопрос: что же дала армия молодому человеку, отслужившему в ней определенный законом срок. Вот лишь некоторые из сентенций.

Армия ума не прибавляет, но дурь вышибает

(ед. хр. 2, оп. 1, № 78; ед. хр. 7, оп. 1, № 12 (ВМС, Северодвинск, 1999–01, связь; ед. хр. 9, оп. 2, № 19 (Ингушетия, ПВ, 2004–06)); ед. хр. 16, оп. 1, № 50, 92 (ДВО (Владивосток), морпех, 2004–06); ед. хр. 18, оп. 6, № 11 (Балтфлот))

Нет, не сломить того народа,
Кто шел до «дембеля» два года.

(ед. хр.14, оп. 1, № 2 (Чехов, 2001–2003); ед. хр. 16, оп. 1, № 54 (ДВО (Владивосток), морпех, 2004–06); ед. хр. 16, оп. 2, № 247а ВКом по ОСГ (Снежинск, Челяб. обл., 2007); ед. хр.18, оп. 2, №156 (Ставр. кр., Буденновск. р., хим. в-ка, 2001–03); ед. хр. 18, оп. 10, № 3 (РХБЗ, 2000–02))

Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

2. Неклюдов С.Ю. Авантекст в фольклорной традиции // Живая старина. 2001. № 4; То же: http://www.countries.ru/library/semiotic/geno-feno.htm.

3. Скурат М. В.. Нарративный анализ // Постмодернизм: энциклопедия. Минск, 2001. С. 148; То же: http://slovar.cc/isk/postmodern/2479072.html; http://www.psyoffice.ru/6-1113-narativnyi-analiz.htm.

4. Kristeva J. La revolution du langage poétique (Coll. Tel Quel, 1974) / [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.countries.ru/library/semiotic/geno-feno.htm.

Машковский М. Б.
студент (Челябинский гос. пед. ун-т)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БИОГРАФИЯ ЕВДОКИИ ЧУДИНОВСКОЙ В КНИЖНЫХ И УСТНЫХ ИСТОЧНИКАХ

В данной статье речь пойдет о художественной биографии Евдокии Чудиновской (Евдокии Тихоновны Маханьковой, ум. в 1948 г.) – неканонизированной южноуральской святой, чье почитание распространилось далеко за пределы с. Чудиново Октябрьского района Челябинской области.

Нами намеренно используется понятие «биография», а не «житие»: биография предполагает описание только жизни, тогда как в житии описываются чудеса, явленные и после смерти святого.

Мы проследим, какие книжные эпизоды из жизни святой получили распространение в устном бытовании, а какие остались за пределами устной традиции, и на основании полученных сведений попытаемся сделать вывод о специфике народного восприятия Евдокии Чудиновской. Материалом исследования являются книга «Сказание о Евдокии Чудиновской», первое издание которой вышло в 2002 г. (тираж издания 2012 г. – 1000 экз.) и которая является главным источником сведений о жизни и посмертных чудесах святой, и устные рассказы жителей Челябинской области, записанные в ходе фольклорно-этнографических экспедиций ЧГПУ разных лет.

«Сказание» является своего рода житием, о чем свидетельствуют его композиционные особенности: традиционный авторский кенозис, открывающий повествование, периодическое появления автора, опора на устные источники, цитирование Библии, а также традиционное восхваление и повествование о чудесах, следующие за рассказом о последних днях Евдокии. О следовании «Сказания» житийной традиции также свидетельствует широта жанрового диапазона (воспоминания о святой, свидетельства о посмертных чудесах, духовные стихи): подобное соединение в рамках одного произведения разножанровых текстов, каждый из которых по-своему закончен, Д. С. Лихачев, характеризуя древнерусские жития, назвал «анфиладным построением» [2, с. 253].

Сюжет авторской части «Сказания» представляет собой череду страданий Евдокии. Уже с детства святая отмечена знаком избранности: она страдает из-за клеветы мачехи; её похищает разбойник; пытаясь помочь, откусывает палец волк; привязывают к лошади и волокут по земле киргизы («*Раны, полученные в этих испытаниях, долго гноились, в них завелись черви*» [1, с. 9]). Как видим, уже в начале «Сказания» повествование приобретает подчеркнуто трагический характер, причем на создание образа гонимой мученицы работают даже детали. Так, отправленная на уборку льна Евдокия («*Пока полосу не закончишь, домой не ходи*» [1, с. 10] – говорит сноха приютивших Евдокию людей, таким образом становясь продолжением образа злой мачехи) встречает Богородицу, которая помогает выполнить эту задачу. Богородица исцеляет Евдокию, поправляя лицо, изуродованное киргизами, и язвы на спине: «*Потом женщина провела по спине Дунюшки и вылечила все язвы, к р о м е о д н о й* (разрядка наша. – *М. М.*). *На спине спать Дунюшка всю жизнь не могла*» [1, с. 11].

Следующая глава «Сказания» начинается такими словами: «*Испытания <…> пришли в свой черед*» [1, с. 12]. Евдокия, узнав о том, что в пещере близ Ячмёнки (так, согласно автору, раньше называлось Чудиново) поселился отшельник, начинает видеться с ним, чем порождает подозрения и слухи. Центральной в этой главе является сцена оклеветания Евдокии

женщиной, которая клянется здоровьем дочери в истинности своих слов: «*Ей говорили: «Побойся Бога!» – но она еще громче кричала <…> Почти в те же дни заболела дочка той женщины, которая клялась жизнью дочери. Девочка стала мерзнуть и вскоре умерла. Мать её потом <…> просила у Дунюшки прощения. Та отвечала: «Господь все видит, у Него проси и молись*» [Там же].

Наконец, последняя глава авторского повествования, после которой следуют воспоминания о святой и рассказы о посмертных чудесах, повествует об «обмирании» святой, показанных ей рае и аде и чудесном воскрешении.

Данные эпизоды задают тональность дальнейшему повествованию и образу Евдокии: святая до конца жизни претерпевает страдания, она категорична и сурова в своих словах и действиях, что, впрочем, не мешает ей слыть чудотворицей.

Приведенными выше эпизодами содержание «Сказания» не ограничивается, однако мы, выбрав их в качестве объекта пересказа и оценки, ориентировались на записи устных рассказов, являющиеся результатом переосмысления именно этих эпизодов книжной биографии Евдокии. Другие же из рассмотренных эпизодов в устную биографию святой не вошли.

В устных рассказах отразились детские страдания святой: «*В очень бедной семье родилась девочка Евдокия Махально <...> Жила она с отцом и мачехой. Мачеха очень не любила девочку, постоянно унижала её, издевалась над ней и заставляла выполнять её работу, которая была не под силу маленькой девочке <…> Росла Евдокия одиноким, забитым ребенком*» (зап. Н. Сашковой в 2005 г. в с. Кочердык от Т. Ф. Карповой) (далее все записи – по ФА ЧГПУ [3]) и «*В селе Чудиново есть Дунюшка. Она великая молитвенница из простого народа. Она осталась сиротой <…> Дунюшка попадала к разбойникам, её привязывали к дереву, но Господь сохранил её*» (зап. М. Машковским, П. Федоровой, Е. Кривенко в 2011 г. в с. Клястицкое от Л. Б. Митюковой). Стоит отметить, что книжный эпизод похищения разбойником в той или иной мере получил отражение и в других рассказах, претерпев некоторые изменения касательно хронологической отнесенности: «*[А от кого Дуняша пряталась?] От атамана, жениха своего [А зачем?] Ну, как, убегала она от него, там держали её взаперти, не пускали её никуда, она, думает, убежит от них, и убежала. Атаман полюбил её, она красивая была. Он бегал, искал её, на лошадях бегали. Искали её, но не нашли. Спряталась она*» (зап. М. Машковским, Я. Песковой, В. Таркиной в 2014 г. в с. Чудиново от Галины Александровны…) и др.

Примечательно, что, даже не демонстрируя отрефлектированность прочих книжных эпизодов из жизни Евдокии, информанты знают о страданиях святой: «*Я уже и не помню эти легенды, муки кое-какие переносила где-то там, что-то есть*» (зап. В. Нетёсовым, А. Курдаковой, Е. Никифоровой в 2014 г. в с. Чудиново от Валентины Акимовны…). Таким образом,

мы видим, что драматические эпизоды из жизни Евдокии Чудиновской органично воспринимаются фольклорным сознанием.

Однако необходимо упомянуть и эпизоды с участием киргизов и волка – записи, которые свидетельствовали бы об их переосмыслении, отсутствуют, что, к слову, затрудняет задачу объяснения важности для информантов эпизода похищения разбойником: решение, казалось бы, кроется за ярко выраженной сказочностью, но не менее традиционным для сказки является и мотив помощи животного. Учитывая совпадение книжных и устных источников в репрезентации трагических эпизодов, отсутствие в устной биографии святой эпизода истязания киргизами также представляется труднообъяснимым. Не стал достоянием устной биографии и эпизод оклеветания, и здесь, как нам кажется, объяснение более очевидно: для носителей фольклорного сознания Евдокия Чудиновская не связана с наказанием, наоборот – святая видится помощницей и чудотворицей, о чем свидетельствует переосмысление фольклорным сознанием фактов чудотворения, представленных в книжной биографии.

В «Сказании» чудотворность Евдокии при жизни проявляется в прозорливости: святая предсказывает гонения на Церковь, войну, а также видит судьбы людей. О важности для фольклорного сознания книжных эпизодов чудотворения свидетельствуют устные рассказы: «*Вот у нас в городе* <в Троицке – М. М.> *храм есть и там Дунюшка кирпич положила, сказав, что храм будет восстановлен. И сейчас он восстановлен!*» (зап. М. Машковским, П. Федоровой, Е. Кривенко в 2011 г. в с. Клястицкое от Л. Б. Митюковой) – данный текст по ряду причин, среди которых отсутствие вариантов, естественно, не может являться доказательством приведенного выше тезиса, однако он подтверждается рассказами, источником для которых послужило не «Сказание». Так, распространение в устной традиции получили «обмирание» и последующее воскрешение: «*Ей было девять лет. Я вот помню ещё этот разговор, что она засыпала. Я местная, мы вокруг этого района ездили, жили. Сама из другой деревни – Степановки... Вот я и подслушала, что она уснула на две недели. Проснулася и живая лежала, спала. Проснулась и начинала говорить всё, что она видела*» (зап. В. Софроновым, Н. Моториной в 2014 г. в с. Чудиново от Нины…), и другой вариант: «*Мама рассказывала, что она обмерла. Все считали, что она мёртвая, и вдруг она стала живой… обмерла…*» (зап. И. Белым, А. Паламарчук, А. Карпенко в 2014 г. в с. Чудиново от Н. А. Еремеевой).

Интересным эпизодом в книжной биографии святой является встреча с Николаем II. В 1916 г. по провидению Божьему Евдокия оказалась на обеде у императора: «Когда Царь стал садиться <…>, она со своей спутницей убрала стул в сторону, и Царь упал. И, видимо, будучи великодушным человеком, простил их» [1, с. 16]. Примечательно, что устных рассказов, где хотя бы упоминалась эта встреча, среди наших записей нет. Причина этого заключается в том, что, хотя в храме Вознесения Господня, куда и

приезжают паломники, культивируется почитание царской семьи, но, по-видимому, образ последнего русского императора не является актуальным для современных носителей фольклорного сознания.

Итак, мы увидели, что художественная биография Евдокии Чудиновской в книжных и устных источниках имеет как сходство, так и различие. Как и книга, устные рассказы повествуют о жизни святой, полной страданий, однако в устных источниках оказываются переосмыслены только эпизоды из детства святой, причем невхождение в устную традицию некоторых эпизодов из детства свидетельствует об избирательности фольклорного сознания, связанной с особой, отличной от книжной интерпретацией личности святой. Для носителей фольклорного сознания Евдокия Чудиновская является не строгой и суровой святой, а чудотворицей и спасительницей.

Список литературы

1. *Бережнов А. С.* Сказание о Евдокии Чудиновской. 5-е изд., доп. Еманжелинск, 2012.
2. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
3. Фольклорный архив ЧГПУ.

Медведева М. А.
студентка; науч. рук. д-р филол. наук,
проф. А. Х. Гольденберг (Волгоградский гос. соц.-пед. ун-т)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПРОЗЕ Р. П. КУМОВА

Творчество писателя Романа Петровича Кумова (1883–1919), высоко ценимое современниками, называвшими его «донским Чеховым», долгие годы пребывало в незаслуженном забвении. Оказалось оно и вне поля зрения исследователей русской литературы рубежа XIX – XX веков. Лишь в недавние годы появились переиздания некоторых произведений писателя и первые работы о его творческом пути.

Уже после выхода первого сборника «Бессмертники» (1909) Кумов заявил о себе как о писателе духовно-религиозной ориентации. В центре большинства произведений сборника – судьбы представителей православного духовенства: от послушника до архиерея.

Глубоко любивший родной край, Р. П. Кумов интересовался этнографией и фольклором донского казачества. Хорошо знавший писателя литератор С. Пинус вспоминал, что Кумов «усиленно собирал бытовые материалы, казачьи песни и легенды, остатки старины, впечатления на местах, для чего предпринимал специальные поездки в глухие уголки северных округов Дона» [см.: 1, с. 364].

Прямое обращение Р.П. Кумова к фольклору мы наблюдаем в рассказе «Игумен Иосаф» (1907). Свою ориентацию на фольклорный источник писатель обозначил в подзаголовке рассказа – *«Из донских преданий»*.

Вспомним, что предание – это рассказ о прошлом, иногда очень отдаленном. Предание изображает действительность в обыденных формах, хотя при этом обязательно используется вымысел, а иногда даже фантасти-

ка. Основное назначение преданий – сохранять память о национальной истории. В большом количестве предания бытуют в устной традиции и в наши дни. Предания – это «устная летопись», жанр несказочной прозы с установкой на историческую достоверность. Важно отметить, что любое предание исторично в своей основе, потому что толчком к его созданию всегда служит подлинный факт [2, с.170].

В рассказе «Игумен Иосаф» повествуется о маленьком донском монастыре, основанном казаком Иосафом-Коршуном, уставшим от бурной и страстной боевой жизни. Вольный монастырь принимает людей, бежавших от несправедливости. Однако в обитель приходит указ из далекой Московии, воспрещающий принимать беглых людей. Игумен отправляется в Москву, чтобы отстоять вольность монастыря. Вместо себя Иосаф-Коршун оставляет своего сына, юношу Ивана, по прозванию «Иван-Полевой Цветок». Игумену не суждено было вернуться живым в родной монастырь: претерпев побои и заключение, он возвращается на родину в дубовом гробу. Вскоре после этого к монастырю подходят войска, чтобы подчинить непокорный скит силою. Однако происходит чудо: обвалившаяся гора сползает на монастырь, хороня молящихся монахов на дне реки. В том месте по ночам слышится пение и колокольный звон.

По-видимому, предание, легшее в основу рассказа, было услышано писателем на его родине, в станице Усть-Медведицкой. В нем угадываются реалии, имевшие место в истории Усть-Медведицкого Спасо-Преображенского монастыря. Монастырь имеет древнюю историю. Краеведы отмечают, что уже в 1638 году на берегу реки Дон в балке близ устья реки Медведицы существовали монашеские кельи, куда удалялись израненные в боях и походах казаки [4, с. 16].

Сохранились упоминания о том, что вольнолюбивые казаки всячески старались подчеркнуть независимость своего монастыря. Они считали Преображенскую обитель «пожалованною всему Войску Донскому за их службу и кровь» «на вечное прибежище и строение». Усть-Медведицкий монастырь содержался ими, чтобы «дряхлые и израненные на службе Его Императорского Величества старшины и казаки... по болезни, также и по старости лет могли пользоваться... посреде своих единородцев и с призрением ближних своих спокойною жизнью».

Нередко стремление к независимости приводило казаков к открытым выступлениям против попыток Московского государства установить над ними контроль. На Дону вспыхивали волнения, жестоко подавляемые властями. Монастырь становился прибежищем для уцелевших после разгрома жителей казачьих городков [4, с. 22–23].

По-видимому, в основу предания, услышанного Р. П. Кумовым, легло реально произошедшее событие. В 1752 году в ночь под Пасху Усть-Медведицкий Спасо-Преображенский монастырь был завален подмытой горой и сполз в Дон, но монахи, бывшие на утренней молитве, спаслись.

Это событие стало основой предания и получило своеобразное отражение в народном сознании.

Как отмечают исследователи, чаще всего предания возникают путем обобщения воспоминаний и их оформления с использованием уже готовых сюжетных схем [2, с. 171]. Таков был путь возникновения рассматриваемого нами донского предания.

По своей сюжетной схеме оно примыкает к обширной группе сказаний о провальных и затонувших городах. Самое известное предание такого рода – о граде Китеже, который был чудесным образом скрыт на дне озера Светлояра и тем самым спасен от разорения ханом Батыем. Верующие люди утверждают, что иногда в зеркально чистой воде озера отражаются купола китежских соборов и слышен зон колоколов [6, с. 10–11].

В. П. Шестаков отмечает, что «мифологические сказания о провалившихся и затонувших городах имеют в своей основе, как правило, реальные исторические явления: наводнения, землетрясения, провалы – явления, которые наблюдаются по сей день» [6, с. 11].

В. В. Степкин, исследовавший аналогичные предания Воронежской области, выдвигает следующую гипотезу об их происхождении: «Если в основу подобного рода легенд легли реальные события, то каким образом они трансформировались в народном сознании? Когда-то был провал... Когда-то были гонения на христианский люд. Куда ушли православные, унеся благочестие? Где они могли скрыться? Под землей! Под толстым слоем "воды", защищающей небесные храмы от земной суеты! Храмы, символизирующие чистую и прочную православную веру» [5, с. 35–36].

Действительно, обрушение монастыря в реку осмыслено в рассказе как чудесное спасение вольной донской обители, бывшей островком подлинной святости, от войск Московского государства.

Достоверность сюжета исторического предания подкрепляется разнообразными свидетельствами [2, с. 171]. В этом писатель полностью следует устной традиции. Описывая обрушения монастыря, Кумов ссылается на летопись: *«Вот что говорит об этом летопись: <...> Но в это время соседняя высокая гора, с давних лет нависшая над монастырем, тихо отделилась от остальной каменной гряды и, шурша, начала сползать вниз – на монастырь. Это заметили воины и быстро выбежали из монастыря. <...> Из церкви, сквозь открытые окна, слышалось пение. Шум от гибели церкви был громадный, и когда гора, сметя все на своем пути, опустилась в реку, вода высоко поднялась в своих берегах, пенясь и ударяясь о камни... И слышно было, как в воде некоторое время звонили колокола и потом смолкли...»* [3, с. 391]. Установка на достоверность реализуется и посредством ссылки на различные толки: *«Говорят, вечерами иногда можно слышать дальние подводные звоны <...> Говорят, весной полая вода выбрасывает на берег человеческие кости. И будто бы когда-то в этих местах рыбаки вытащили из воды небольшой медный колокол»* [3, с. 391].

Однако при этом необходимо учитывать, что Кумов на основе донского исторического предания создает оригинальный художественный текст и привносит в него элементы, несвойственные данному фольклорному жанру.

В преданиях существуют особые способы изображения героев. Обычно персонаж только называется, а в эпизоде предания показывается какая-то одна его черта. В начале или в конце повествования допускаются прямые характеристики и оценки, необходимые для того, чтобы образ был правильно понят. Портрет героя изображался редко. Если портрет появлялся, то был лаконичен (например: разбойники – силачи, красавцы, статные молодцы в красных рубахах) [2, с. 172].

Кумов же в своем рассказе создает не условный, а полнокровный художественный образ игумена Иосафа, наделяя фольклорный тип удалого казака-воина яркими индивидуальными чертами: *«Игумен был типичным казаком. В душе больше всего любил волю, степь и... этот маленький убогий скит. Говорили, что когда-то он ходил в поход на Азов и на турок и оттуда вывозил много всяких заморских диковинок. Говорили, что лют и беспощаден был он в сражениях с басурманами: рубил поганым головы без счета и любовался предсмертными муками своих врагов. И турки прозвали его: "Иосаф-Коршун"»* [3, с. 383]. Образ игумена углубляется и за счет развернутой психологической характеристики героя: *«Он был вспыльчив и строг, но скоро стихал и, как раскаяние, жалость охватывала его сердце, и он прощал виновных. В нем сохранилось много черт казачьего "лыцаря". Был прям в словах, любил правду и, когда кто-нибудь просил у него помощи, немедленно вставал на защиту. Старый, коренастый, он в своем скиту был игуменом – тихим и добрым, любящим перезванивать на колоколенке»* [3, с. 384].

Следует отметить, что образ игумена Иосафа осмыслен писателем как тип народного героя-мученика, пострадавшего за правду: *«Где сейчас игумен? Что с ним? Бьют ли его за защиту донской вольницы? Или, как мученик, он уже успокоился вечным сном и в смертных сновидениях сладко грезит о далеком родном крае?..»* [3, с. 389].

Известно, что для исторического предания нехарактерны описания природы. Однако писатель и здесь отступает от фольклорной традиции, с проникновенным лиризмом рисуя яркие образы донской природы: *«Было тихое летнее утро. Река нежилась, как царевна, в своих пышных песчаных берегах – чистая и спокойная. Леса молчали, покрытые утренней свежестью. И степи, далекие безбрежные степи разбрасывались во все стороны, блестя жемчужною росою и прикрываясь легкою беловатою дымкою»* [3, с. 389].

Таким образом, писатель, основываясь на фольклорном материале, развивает и существенно обогащает заложенный в сюжете донского преда-

ния идейно-нравственный потенциал, предлагая читателю яркую художественную версию одного из эпизодов истории родного края.

Литература

1. Запевалов В. Н., Кумов Р. П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобибл. словарь. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 364–366.

2. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: учеб. для высш. учеб. заведений. М.: Флинта: Наука, 2002. 400 с.: ил.

3. Кумов Р. П. Избранное / сост. В. И. Супрун. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. 564 с.

4. Святые обители (Монастыри Волгоградской епархии). Набережные Челны: Новости МИРА, 2008. 304 с.

5. Степкин В. В. Легенды донских пещер. Фольклор. Этнография. История: монография / В. В. Степкин. Воронеж: Науч. кн., 2012. 171 с.

6. Шестаков В. П. Эсхатология и утопия: (Очерки русской философии и культуры): учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 1995. 208 с.

Мешкова О. В.
канд. филол. наук, доцент (Челябинский гос. ун-т)

СВОЕОБРАЗИЕ НАГАЙБАКСКОГО ПОМИНАЛЬНОГО ОБРЯДА (ПО МАТЕРИАЛАМ ЗАПИСЕЙ, СДЕЛАННЫХ В п. ЮЖНЫЙ НАГАЙБАКСКОГО РАЙОНА)

Обрядовой фольклор – как календарный, так и семейный – это часть общей культуры народа, традиций, знание которых позволяет говорить об этнической самоидентификации. Поминальный обряд в этом ряду занимает особое место: он подвержен меньшей трансформации, что объясняется особыми обязательствами со стороны родственников умершего: своим моральным долгом они считают соблюдение установленных правил, которые позволят, согласно народным представлениям, пребывать душе умершего в покое.

Изучение нагайбакского поминального обряда, бережно хранимого старшим поколением и при этом заботливо передаваемого младшим преемникам в условиях существования мультикультурного пространства (в поселке проживают как нагайбаки, так мордва и русские), позволяет, во-первых, получить представление о современном состоянии этого обряда (записи сделаны автором работы в п. Южный Нагайбакского района в 2012–2015 гг.), во-вторых, установить особенности региональной традиции. Справедливости ради стоит отметить, что некоторые сведения о поминальном обряде нагайбаков можно почерпнуть в изысканиях этнографов, историков, фольклористов, обративших внимание на необычность традиций этого немногочисленного народа. Однако преимущественно в поле зрения исследователей попадает этнографическая составляющая (например, работы Ирека Атнагулова [1] знакомят с особенностями материальной культуры нагайбаков, с принципами взаимодействия нагайбаков с другими народами), в то время, как любой обряд, по справедливому замечанию Н. И. Толстого, «представляет собой культурный текст, включа-

ющий в себя элементы, принадлежащие разным кодам» [2, с. 167]: акциональному, реальному, вербальному, персональному, локативному и т.д.

В настоящее время в сознании нагайбакского народа сохранились не все мотивационные признаки, которые повлияли на формирование обряда, часть действий воспринимается сегодня как традиция. Однако изучение вербального текста совместно с ритуальными действиями позволяет получить представление о некоторых архаических воззрениях нагайбаков. Заметим, что особое психологическое состояние, в котором находятся участники поминального обряда, а также существующие традиции, приводят к тому, что сегодня вербальный текст в нагайбакских поминках представлен преимущественно наименованием атрибутов обряда, а также приговорками, сопровождающими действия, однако предметы, имеющие утилитарное, прикладное значение, обретают символический смысл и проясняют сложившуюся в картину мира.

Итак, прежде всего отметим, что поминальный обряд нагайбаков сочетает нормы православного христианства (нагайбаков нередко называют крещеными татарами) и дохристианских традиций.

Поминают умершего на 9 день, на 39 (*объяснить этот факт информанты затрудняются; высказываются предположения, что нужно провести поминки с 39 на 40 день*), затем поминальный обряд проводится в нечетную годовщину, причем не ранее 3 лет со дня смерти.

Поминки включают несколько актов: подготовка к обряду, посещение кладбища, обед. Первый акт – подготовка к поминкам: оповещение родственников, приготовление поминальной трапезы. По словам информантов, к 12 часам поминальный обед должен быть готов.

Второй акт – посещение кладбища. В соответствии с народными представлениями, поминальный обряд – это продолжение погребально-поминального, который, будучи обрядом перехода, осмысляется в пространственных категориях: мир живых и мертвых, мир этот и «тот свет». На сороковой день, когда, предполагается, душа окончательно обретает свое место в мире ином, навещать усопшего близкие родственники приходят к могиле. Цель – пообщаться с умершим, поддержать связь. Наблюдение показывают, что хранящие традицию нагайбаки в этот же день навещают и могилы других родственников. У каждого надгробия пришедшие совершают ряд одинаковых действий: «умывают»-протирают фотографию, имеющуюся на могильном кресте или памятнике, оставляют еду (конфеты, печенье).

Третий акт – поминальный обед. Это – обильную трапеза, включающая мясо, лапшу, кашу, блины. Женщины, принимающие участие в поминках, приносят с собой так называемый *табак,* который представляет собой еду (*кузикмек* (пресные лепешки), чай, конфеты и др.). Собранную пищу распределяют на 3 тарелки. Одну, с большей частью, заворачивают в полотенце. «Раньше, говорят информанты, с этой частью шли в дом к тому, кто мыл умершего, поминали там, а затем возвращались в дом». Сейчас *табак*

собирают, затем совершают ритуальный обход (можно 3 раза обойти стол), после этого табак распределяют между пришедшими.

Особенность нагайбакского поминального обряда состоит в том, что, с одной стороны, он посвящен конкретному человеку, а с другой – всем тем умершим, чьи родственники пришли на поминки. Эта особенность обряда поддерживается вербально и акционально. Хозяева вручают пришедшим платки, полотенца, приговаривая: «*Не забывайте его, поминайте всегда*» [3]. Гости не только принимают подношения, но и так же раздают присутствующим принесенные с собой текстильные вещи, приговаривая «*Поминайте наших, как мы ваших»* [3] или называя того, кого следует поминать. Таким образом, действия участников обряда поддерживают мотив взаимного поминовения, при этом устанавливается особая связь между всеми присутствующими и теми, кто уже ушел в мир иной.

Возможно, поэтому особое значение в обряде имеет обмен как ритуальной едой, так и изделиями из текстиля – платками, полотенцами, получающими в контексте обряда особую информационную нагрузку. Несомненно, в качестве особого дара ткань используется и у других народов: тканые вещи имеют не только практическое значение, но и знаковое, ибо целостность, протяженность, а при необходимости – прерывистость ткани порождает множество ассоциаций. Н. И. Топоров, к примеру, отмечает такие символические значения пряжи-нити, как «преемственность, очередность, род, судьба…» [5, с. 343]. Заметим, что в соответствии с нагайбакской традицией в *погребально-поминальном* обряде ткань используется поразному: на полотенцах спускают в могилу гроб, полотенца прибивают к гробу (вероятно, в этом случае полотенце выполняет медиативную функцию, обретая символическое значение дороги, связывающей мир средний с низшим/ высшим); полотенцами, платками одариваются присутствующие на поминках. В нагайбакском поминальном обряде в качестве особого дара использовались и нитки. Уроженка п. Южный, М. Д. Ишимова, рассказала о том, что для поминовения усопшего *хозяева мотают 7–9 рядов ниток и раздают их вместе с платками всем присутствующим [3]*.

Таким образом, в контексте нагайбакского поминального обряда вербальный текст, ритуалы, элементы материальной культуры объединены общей идеей – сохранением коллективной памяти, связанной с культом предков, с установлением неразрывного родства-единства «между нашими и вашими», между ушедшими в мир иной и ныне здравствующими участниками обряда.

Список литературы

1. Атнагулов И. Р. Нагайбаки: опыт комплексного историко-этнографического исследования хозяйства и материальной культуры второй половины XIX – начала XX века. Магнитогорск: МаГУ, 2007. 244 с.

2. Записано в п.Южный от Бидяновой Анны Васильевны, 1953 г.р.

3. Записано в п. Южный от Ишимовой Марии Дмитриевны, 1932 г.р.

4. Толстой Н.И. Вторичная функция обрядового символа //Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С.167–184.

5. Мифы народов мира: в 2 т. М.: Совет. энциклопедия., 1992. Т.2. 720 с.

Мишина Г. В.
канд. филол. наук, доцент
(Стерлитамакский ф-л Башкирского гос. ун-та)

ДОМ КАК МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА ТВОРЧЕСТВА Н. А. НЕКРАСОВА

Художественная картина мира любого автора создается посредством образов и символов, ориентированных как на современную историческую эпоху со свойственной ей спецификой восприятия времени и пространства, так и на «вечные» ценности. К последним, помимо ценностей нравственного характера, относятся и предметы быта. Ю.М. Лотман настаивал на том, что явления быта должны быть причислены к символам культуры и быть подвергнуты тщательному изучению: «Мы употребили выражение «вековое здание культуры... Символы культуры редко возникают в ее синхронном срезе. Как правило, они приходят из глубины веков и, видоизменяя свое значение (но не теряя при этом памяти и о своих предшествующих смыслах), передаются будущим состояниям культуры. Такие простейшие символы, как круг, крест, треугольник, волнистая линия, более сложные: рука, глаз, дом – и еще более сложные (например, обряды) сопровождают человечество на всем протяжении его многотысячелетней культуры» [2, с. 5].

Мифопоэтическая составляющая пространства дома издревле составляла предмет творческих и научных размышлений. В качестве образа хронотопического ряда дом является частью пространственных антиномий искусства, в том числе, искусства слова. Если внешний мир разомкнут, открыт, то дом ограничен, замкнут. Если окружающее пространство может быть враждебно человеку и не всегда приветствует его активное в нем присутствие, то дом – охранное место, отражающее личность хозяина и подчиненное ему. Строительство и обустройство дома – это сотворение своего мира. Образцом, моделью для жилища становится, во-первых, внешний мир с координатами верха и низа, ориентацией по сторонам света. Во-вторых, сам человек, его тело выступает прообразом дома. Сердце – середина, символ присутствия живого духа и очаг, огонь как знак обжитости, тепла. Окна – глаза в мир. Стены и крыша – плечи и голова. Отсюда мифологическое наделение дома особыми качествами, его одушевление. Древнее сознание населяло жилье домовыми, дворы – дворовыми и другими потусторонними существами-хранителями, обладающими своим характером и требующими особого обращения, обрядовости. Приращение символических ассоциаций происходит в христианскую эпоху и удивительным образом диалогично наслаивается на языческие представления славян.

Целостность художественной картины мира определяется в первую очередь пространственными координатами. Представления о *своем-чужом* пространстве по большей части формируют картину бытия и в творчестве Н.А. Некрасова. Особое значение приобретает образ дома, что обусловлено

причинами как личного, так и общественно-идеологического характера. В поэзии Некрасова возникает несколько символических пластов, связанных с образом дома. Два из них явно противопоставлены и по характеристикам, и по эмоциональному наполнению. Первый – это богатый городской дом. Его описание практически идентично в разных текстах:

В счастливой Москве, на Неглинной,
Со львами, с решеткой кругом,
Стоит одинокий старинный,
Гербами украшенный дом.
Он с роскошью барской построен,
Как будто векам напоказ…[3, I, с. 159]

Дом – дворец роскошный, длинный, двухэтажный.
С садом и решеткой; муж – сановник важный. [3, II, с. 26]

В структуре образа выделены основательность, внушительность размеров, роскошь, помпезность, достаток, выставленный напоказ. Есть общее и в историях этих домов. Сначала они полны шумной и блестящей жизнью, их хозяева – светские люди, ведущие открытый образ жизни. Заканчиваются истории также похоже. Дом либо трагически пустеет, либо оказывается населен новыми многочисленными жильцами. Хозяева исчезают, уничтоженные собственные пороками. Некрасов наглядно демонстрирует читателям контрастность внешней пышности домов и ущербности их обитателей. Такой дом-дворец – свидетельство значимости места в обществе хозяина, но не место, наполненное душевным теплом семейных отношений.

Иное смысловое наполнение у крестьянского дома. Чаще всего это «избушка убогая», которая символизирует собой уровень жизни основной части народа. Такое жилище всегда мыслится как семейное гнездо, и его разрушение означает трагедию, утрату, уход членов рода в иной мир. Но это место в отличие от роскошного дома всегда открыто миру. Из окошка избы скорее подадут милостыню, чем с порога роскошных палат. Некрасов не вдается в бытовые подробности, хотя печь, полати, лавка указаны почти всегда. Поэту важнее передать дух крестьянского дома, почувствовать его мифопоэтическое наполнение, а этнографический интерес оказывается второстепенным.

Именно к такому дому близок дом, который мыслится лирическим героем поэзии Некрасова как родной. От категорического отрицания своей причастности к истории родового гнезда в «Родине» поэт приходит к нежному и очень бережному отношению к семейным ценностям, выраженному в посвящении к поэме «Мороз, Красный нос». Как мы видим, Н. Некрасов не склонен вводить в свою художественную систему дом как самодостаточный смыслопорождающий образ. Важнее наполнение дома как системы пространственных координат. Именно в этом значении в первую очередь осознается дом как место обитания семьи, матери, отца, детей. «Семейное, родовое начало вообще сильно в поэзии Некрасова, и не только

вслед за Пушкиным как «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам», – замечает Г. Ю. Филипповский в аспекте мифопоэтического анализа некрасовских текстов [5, с. 21].

Еще одно значение образа дома актуализируется в религиозном плане. Это дом Бога – храм. Исследователями неоднократно отмечалось значение, которое придавал Некрасов христианству в его особой, народно-крестьянской форме. «Сельская церковь убогая» неоднократно выступает у Некрасова спасительным местом, где профанное сменяется сакральным. Человеческие страдания сублимируются молитвой (часто совместной) и превращаются в мощный посыл высшим силам. Церковь – это и место исповеди, покаяния, очищения от грехов и, часто, примирения с миром:

Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной… [3, IV, с. 52]

Пошлю к Творцу усердную молитву,
И – внемля ей,
Он усмирит враждующую битву
Моих страстей… [3, I, с. 259]

Храм с течением времени становится не просто частью некрасовского пейзажа, а ячейкой, способной управлять пространством и временем.

Часто встречается зарисовка уголка глубинной России с обязательным центром – Храмом, который и центром-то на первый взгляд не является. Однако церковь всегда обозначает эмоциональное ядро, точку уравновешивания добра и зла.

Творчество Некрасова до 1854 года (до стихотворения «В деревне») было лишено такого ядра. Городской пейзаж не просто скучен и сер (как и большинство картин русской природы), а щемяще тосклив. Здесь хандра, порок, болезнь, смерть. Художественное пространство раннего творчества – пространство цивилизации, замкнутое в искусственно созданных объектах. Поэтому в урбанистических стихотворениях невозможен такой духовный полет, как в «Зеленом Шуме», «Похоронах» или «Тишине».

Пространство Храма – это дом Бога. Внутреннее содержание Храма вбирает в себя духовное пространство русского человека. Философ конца XIX – начала XX в. Е. Н. Трубецкой так писал о православном храме: «Это гораздо больше, чем дом молитвы, – это целый мир, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, собранный воедино благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христово. Снаружи он… весь стремление ввысь, молитва, подъемлющая к крестам каменные громады и увенчанная сходящими с неба огненными языками. А внутри он – место совершения величайшего из всех таинств – того самого, которое полагается начало собору всей твари» [4, с. 121].

Снятие оков с души молящегося равносильно обретению свободы, любви. Бытовая жизнь перестает иметь значение, отступает на время власти в душе пространства Храма. О волшебной способности церкви управлять пространством и временем писал Д.С. Лихачев: «Жизнь – это проявление себя в пространстве… Когда человек уходит в монастырь, то этот «отход от мира» представляется главным образом как переход к неподвижности, к прекращению всяких переходов, как отказ от событийного течения жизни» [1, с. 336].

В церкви действуют иные законы пространства-времени. Прикосновение к вечности, вневременному состоянию ощущает практически каждый страждущий. «Храм воздыханья, храм печали» – подобные определения подходят для характеристики русской православной церкви.

Таким образом, на основе наблюдений над текстами Н.А. Некрасова, мы можем сделать вывод о многозначности образа дома в его творчестве. Поэт опирается на мифопоэтическое, крестьянское понимание одного из ключевых пространственных образов, а также актуализирует семантические слои, связанные с христианским сознанием и светской городской жизнью.

Список литературы

1. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 405с.

2. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства. СПб.: Искусство – СПб, 1998. 399с.

3. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., Наука, 1981.

4. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991. 211 с.

5. Филипповский Г. Ю. О мифопоэтической концептуальности некрасовских текстов // Н. А. Некрасов: Современное прочтение: материалы межвуз. науч. конф. Кострома, 2002. С. 16–28.

Носов Д. А.
канд. филол. наук, мл. науч. сотрудник
(Ин-т восточных рукописей РАН, г. Санкт-Петербург)

АРХЕОЛОГИЯ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ: ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ МОМЕНТОВ ИСПОЛНЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ У МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ

Фольклор как особый вид искусства уже более двух столетий привлекает внимание исследователей. Но многие в настоящее время понимают его по-разному. Одни ученые считают устное народное творчество дополнительным источником для этнографических исследований, другие относят его к предметам изучения филологии, третьи включают в сферу антропологии.

В отечественной и зарубежной фольклористике сформировались три основных подхода. Первый предполагает исследование поэтики фольклорного текста в ее литературоведческом понимании [2, с. 5]. Второй видит своей целью выявить международные и уникальные типы сюжетов и

структур организации повествования [См.: 15, 14]. Третий рассматривает устные произведения как способ трансляции древних мифологических представлений [9, с. 288–289].

В XX в. на базе описанных выше классических подходов зарождается представление о фольклоре как об особом типе коммуникации, отличном от литературы и языка, но находящемся с ними в постоянном взаимодействии.

По мнению одного из исследователей, целью этого процесса была трансляция знания о наиболее удобном способе существования, открытом в прошлом при помощи разработанных в том же прошлом артистических приемов [11, с. 147]. Так возникла риторическая теория фольклора.

Её развитие в работе американского исследователя Д. Бен-Амоса привело к осознанию главного недостатка всех попыток определения специфики фольклора, предпринятых к началу 70-х гг. XX в.

Он счел ошибочным рассматривать фольклор как статический, неизменный объект, отражающий различные явления традиционной народной культуры. Отвергнув предположение о главенстве риторической функции, ученый подтвердил коммуникативную суть фольклора [12, с. 9]. Тем самым он предложил отказаться от четкого выделения в фольклоре такого явления, как «произведение». По его мнению, фольклорный процесс состоит из отдельных моментов исполнения текстов или «фольклорных актов», осуществляемых при помощи художественных средств. Такой акт должен включать набор культурных маркеров, которые распознаются всеми членами определенной социальной группы. Члены этой группы отделяют фольклор от видов коммуникации, не являющихся искусством, а также от иных типов вербального и пластического искусств (литературы, танца и др.) [12, с. 10].

Культурные маркеры фольклорного акта были поделены ученым на три уровня.

Первый уровень – текстовый. Он включает в себя предмет исследования поэтического подхода к фольклору: инициальные и финальные формулы сказок и песен; структуру действий, о которых повествуется в произведении; определенные синтаксические и семантические структуры загадок и пословиц; устойчивые названия, данные народом произведениям различных жанров фольклора [12, с. 11].

Второй уровень – перформативный. Он изучает манеру и способ исполнения акта и представлен ритмической организацией речи, музыкальным звучанием, наличием мелодического аккомпанемента и др. [12, с. 11].

Третий уровень – рецептивный. Он подразумевает анализ места исполнения, времени исполнения, состава аудитории, для которой исполняется произведение [12, с. 11].

Изучение фольклора как совокупности актов коммуникации требует от исследователей знания не только текста и его исполнителя, но и понимания аудитории и условий, при которых они могут состояться. Именно условия исполнения являются определяющими для отнесения произведе-

ния к устному народному творчеству. Вне традиционного контекста текст и его носитель совершают акт иного типа коммуникации. Даже у современных собирателей, обладающих пониманием коммуникативной природы фольклора, не всегда получается воссоздать необходимые условия для совершения такого акта. Тем более это сложно для фольклорных актов, произошедших в прошлом.

Но реконструкция бытования фольклора в прошлые эпохи необходима для ответа на стоящие перед современной гуманитарной наукой вопросы о том, как именно происходит процесс угасания традиции исполнения произведений устного народного творчества.

Ниже я постараюсь показать основные проблемы, с которыми сталкиваются исследователи фольклора монголов, бурят и калмыков при реконструкции фольклорных актов, имевших место с середины XIX – вплоть до конца XX в.

Анализу текстовых маркеров устного творчества монгольских народов посвящено значительное число исследований. Чаще всего ученых интересовали структурно-типологический анализ эпоса и сказок и художественные особенности песен и обрядовой поэзии. Наибольшее количество работ как в Монголии, так и за ее пределами – это публикации текстов различных жанров. Но уже на этом уровне анализа я встретил серьезное затруднение. Оно заключается в том, что далеко не всегда возможно воссоздать аутентичный текст на языке оригинала, который приведен в той или иной публикации.

Подобная ситуация не уникальна, она была охарактеризована одним из фольклористов следующим образом: «Создание издания [текстов фольклора] это не объективное, нейтральное действие. Это повод для прочтения набора текстов [сквозь призму] определенной исследовательской и интеллектуальной традиции» [13, с. 98]. Например, в вышедшем в 1982 г. под редакцией Д. Цэрэнсоднома академическом сборнике монгольских сказок из 161 приведенного текста лишь 24 записаны от одного конкретного информанта или взяты из отдельного дела архива Института Языка и Литературы АН Монголии [10]. Остальные представляют собой компиляции из полевых записей и текстов более ранних изданий.

При составлении сказок для этого сборника были использованы издания, подготовленные русским путешественником Г. Н. Потаниным (1835–1920) [5; 6; 7]. Им в совокупности было опубликовано около 500 фольклорных текстов, записанных от монголов и бурят. Но все они имеют значительный недостаток – тексты опубликованы на русском языке. Безусловным достоинством трудов Г.Н. Потанина является наличие подробных сведений об информантах, а также дневниковых путевых записей, на базе которых можно реконструировать место и время исполнения произведения.

Параллельно с деятельностью путешественников, полевую работу начали проводить и профессиональные монголисты. Перед ними стояла за-

дача описания и изучения живого разговорного языка, для чего фиксировались фольклорные тексты. В первой половине XX в. появилось много подобных изданий [1; 3; 4; 8]. Будучи выполненными фонетически точно, такие публикации дают представление о маркерах текстового и перформативного уровней. Но условия записи, а также данные об информанте не всегда приводились составителями.

Недостаток подобных данных побудил меня заняться разбором архивных материалов исследователей, в первую очередь их дневников и экспедиционных отчетов. В них удается обнаружить множество описаний моментов записи текстов. Следовательно, для реконструкции каждого фольклорного акта фольклористу необходимо привлекать несколько групп источников, часто не связанных друг с другом на первый взгляд. Таким образом, ученый, поставивший своей целью анализ диахронического бытования жанра, сюжета или даже отдельного мотива, становится в буквальном смысле археологом.

Список литературы

1. Амстердамская Л. А. Восточно-халхаские народные сказки: текст и пер. М.; Л., 1940. 64 с.

2. Аникин В. П. Теория фольклора. М., 2004. 432 с.

3. Владимирцов Б.Я. Образцы монгольской народной словесности (С.–З. Монголия). Л., 1926. 202 с.

4. Поппе Н. Н. Аларский говор. Часть вторая. Л., 1931. 216 с.

5. Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Выпуск 2. СПб., 1881. 181 с.

6. Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Выпуск 4 (Материалы этнографические). СПб., 1883. 1026 с.

7. Потанин Г. Н. Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия (Путешествие 1884 – 1886). СПб, 1893. Том 2. 437 с.

8. Санжеев Г.Д. Дархатский говор и фольклор. Л., 1931. 112 с.

9. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 448 с.

10. Монгол ардын үлгэр / Д. Цэрэнсодном эмхтгэв. Улаанбаатар 1982. 343 х.

11. Abrahams R.D. Introductory Remarks to a Rethorical Theory of Folklore // The Journal of American Folklore. 81 (1968). pp. 143–158.

12. Ben-Amos D. Toward a Definition of Folklore in Context // The Journal of American Folklore. 84 (1971). pp. 3–15.

13. David E. Gay. Inventing the Text: A Critique of Folklore Editing // Folklore. Vol. 14. Tartu, 2000. pp. 98–117.

14. Lörincz L. Mongolische Märchentypen. Budapest, 1979. 428 s.

15. Thompson S. The types of the folktale. A classification and bibliography. Helsinki, 1964. 588 p.

Подобрий А. В.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. пед. ун-т)

КОНТАМИНАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В «КОНАРМИИ» И. БАБЕЛЯ

В цикле новелл И. Бабеля «Конармия» последовательно рисуется два мира: ветхозаветное еврейство (более того – одна из самых замкнутых его частей – хасидство) и казачество. Казачество – прямое наследие русской армии, самый консервативный ее элемент.

С одной стороны, Бабель «возвращает» нас к миру черты оседлости, в эпоху хасидо-миснагитской полемики XVIII века. С другой – создает образы «архаичных» казаков, пребывающих, как заметил Йохан Петровский-Штерн, «при мифе своей исконно-русскости» [7][1].

Эти два мира не только сталкиваются в «Конармии», но и, взаимопроникая друг в друга, создают некий еврейско-казачий симбиоз. В середине этого «союза» оказывается Лютов (рассказчик, второе «я» Бабеля), пытающийся искренне понять и принять творимое казаками, ассимилироваться с ними и новой действительностью.

Позиция Бабеля иная. Выросший в Одессе, с ее космополитическим духом, многокультурным континуумом, с философией, проникнутой радостью жизни («…город, в котором легко жить, в котором ясно жить» [1, с. 62]), городе, ставшим, начиная с 1860-х годов, признанным центром еврейской литературной деятельности на русском языке, а также центром Гаскалы, Бабель во время гражданской войны оказывается в другом мире. Писатель не хочет и не может рвать свои родовые корни, эту функцию в «Конармии» он отдает рассказчику.

И. Э. Бабель представляет для науки довольно сложную задачу в плане определения его культурной ориентации. Истоки его творчества, несомненно, имеют основу в философии и культуре иудаизма («По настоянию отца изучал до шестнадцати лет еврейский язык, Библию, Талмуд» [2, с. 31]). Зрелый писатель Бабель писал только на русском языке[2], но, по мысли некоторых исследователей (Ш. Маркиш, Г. Фрейдин, Е. Зихер, Я. Либерман, А. Кобринский), он писатель бинациональный. И эта бинациональность должна была непременно отразиться в одном из главных произведений писателя – цикле «Конармия».

В «Конармии» Лютов пытается отгородиться от еврейского мира, уйти в мир революции, поэтому «отъединение» от своего национального мира чувствуется даже в национальной самоидентификации рассказчика.

---

[1]«Казаки называли себя рыцарями Православия, борцами за чистоту веры, и пострадать в борьбе с еретиками они считали для себя превыше всякой чести, законом Божественного благоволения. Сердцевина казачьей натуры и вместе с тем символ веры этого бесстрашного воинства сконцентрированы в том воинском кличе, с которым обращались они к отважным и честным сынам своего племени: «Кто хочет за веру христову быть посажен на кол, кто хочет быть четвертован, кто готов претерпеть всякие муки за святой крест, кто не боится смерти – приставай к нам. Не надо бояться смерти – от нее не убережешься. Такова казацкая жизнь» [5, с. 6].

[2] За исключением ранних произведений. Ш Маркиш утверждал: «Бабель знал идиш настолько, что редактировал собрание сочинений Шолом-Алейхема в русском переводе («Babel. The Lonely Years. Unpublished Stories and Private Correspondence», New-York, 1964, p. 302; письмо от 1.3.1936; в дальнейшем при ссылках – LY), выражал желание перевести «Тевье-молочника» (LY, p. 369; 2.12.1938) и действительно переводил Давида Бергельсона (рассказ «Джиро-Джиро»). Но что еще важнее, он читал на идиш не только для дела, но и для собственного удовольствия – на своей даче в Переделкино под Москвой, вечерами, сидя у огня; в письме к матери он называет идиш «нашим языком» (LY, p. 366; 20.9.1938) …В школе же выучился он и по-французски, настолько, что два года писал рассказы на этом языке. Но одновременно около десяти лет (с 6 до 16) изучал библейскую и талмудическую премудрость, так что смог авторизовать перевод на иврит шести своих рассказов (альманах «Берешит», 1926)» [6]

Если Бабель в «Дневнике» сопоставляет себя с еврейским миром («старый еврей – я люблю говорить с нашими – они меня понимают» (21.7.20. Пелча-Боратин); «юноша в очках… Он верит в Бога, Бог – это идеал, который мы носим в нашей душе, у каждого человека в душе есть свой Бог…» (24.7.20); «много евреев, заунывные родные напевы…» (7.8.20. Берестечко) и пр.), то в «Конармии» Лютов, наоборот, последовательно отделяет себя от еврейского мира. Это заметно и в выборе псевдонима, то есть смены имени («За четыре заслуги перед Господом евреи были освобождены из рабства египетского: за то, что не изменяли своих имен, сохранили родной язык, не разоблачали священных тайн своих и не отменяли обрезание» (Шох.-Т., 114)), и даже в подборе местоимений: «я – обладатель тачанки и кучера в ней. Тачанка! Это слово сделалось основой треугольника, на котором зиждется *наш* обычай: рубить – тачанка – кровь…», «у *нас*, в регулярной коннице Буденного…» («Учение о тачанке»); «*мы* кружимся и ищем. Под *нашими* пальцами прыгают костяные кнопки, раздвигаются разрезанные пополам иконы… А потом *мы* считали деньги в комнате военкома» («Костел в Новограде») и пр.

Если в «Дневнике» И. Бабеля еврейский мир еще жив, то в «Конармии» Лютов видит мучительное его умирание. Практически в каждой новелле, где речь идет о еврейском местечке, присутствуют маркеры смерти и упадка (мертвый еврей в первой же новелле «Переход через Збруч», «смятый город», «скрюченные развалины» («Пан Аполек»); «обгорелый город», «сырая плесень развалин» («Солнце Италии»); «базар и смерть базара», «легкий запах тления» («Гедали»); «вышибленные окна и двери» хасидизма («Рабби»); «смертельный холод глазниц» Брод («Путь в Броды»); «безжизненные еврейские местечки» («Учение о тачанке»); «вдова, пропахшая вдовьим горем» («Берестечко»); смерть Ильи Брацлавского («Сын рабби») и пр.), доходя до своеобразного финала в «Замостье»: «Жид всему виноват… Их после войны самое малое количество останется» («Замостье»).

Рассказчик в «Конармии» сочетает в себе два мира: еврейский (мир генной, культурной памяти) и казацкий (мир, куда его ведет новая вера). Образы этих миров в новеллах цикла существуют и в отдельности, и в совокупности, происходит своего рода удвоение культурно-национальной составляющей цикла.

Связывает эти два мира не только образ рассказчика, но и доминирующий мотив Дороги. Правда, способы и направления пути у казаков и евреев разные.

Казаки, как самый мобильный род войск (конница), постоянно в движении, перемещении: от дома и обратно к дому. Как профессиональные военные, они были готовы сняться с места в любой момент. Оставляя хозяйство на стариков, жен и детей, казаки нисколько не жалели ни чужого имущества (ограбить – святое), ни чужую жизнь. Таким образом, Дорога – один из символов казачества (непосредственно связанная с другим – Ко-

нем). Дорога была и своеобразным символом воли, простора, движения без ограничений. Это качество пути находило особый отклик в душе казака. А воля порождала и вольность в отношении друг к другу и к местным жителям. Во время гражданской войны, лишившей людей привычных морально-этических ограничений, зачастую буденовцы нарушали законы (и юридические, и нравственные), что не мог не видеть Бабель; несомненно, особое, негативное отношение казаков к евреям нашло свой выход в грабежах и погромах [4].

Недаром руководство Красной Армии не могло вынести анархии конармейцев и их вседозволенности. 9 октября 1920 было арестовано 387 человек, почти все из 6-й дивизии. Суд состоялся 21–23 октября 1920 года в Елизаветграде. 141 человек (в том числе 19 из комсостава) расстреляны.

В еврейской культурной традиции Дорога – это Дорога к Богу. Причем дорога не в физическом/пространственном смысле слова: речь идет не о перемещении тела, а о религиозно-этическом пути души к Богу. Мартин Бубер видит путь как постижение иудеями божественной сути: «Всеобъемлющая природа Бога проявляется в бесконечной множественности ведущих к нему путей, каждый их которых открывается лишь одному человеку» [8]. Не случайно самоназвание евреев – «Ам-ха-сэфер» (= «Народ книги»). Тора – от Бога, Тора – путь к нему, уйти с этого пути, уйти от Книги – гибель веры и культуры.

Оказавшись вне пространства и вне времени (= в Книге), евреи идут в глубь души, в глубь веры. «Еврейство по быту оторвано от земли, природы, не знает простора: дали, выси…– оно загнано в глубину, в центр, в сердце…», – отметил Г. Гачев [3, с. 235]. Дорога к сердцу, дорога к Богу – вот одна из доминант еврейской культуры.

Рассказчик отвергает один путь, выбирая другой: полный движения, красок, практически лишенный привычных ограничений, сформировавший новый «кодекс поведения», принятый Лютовым: спать – есть – совокупляться – убивать. (Недаром Бабель в «Дневнике» отметил: казаки – «зверье с принципами» (18.8.20), «что такое наш казак? Пласты: барахольство, удальство, профессионализм, звериная жестокость» (21.7.20. Пелча-Боратин)).

Рассказчик искренне стремится увидеть в революции светлое начало, несущее людям свободу и счастье. Но он прекрасно понимает, что война, через которую необходимо пройти, вытаскивает в людях наверх глубинное, звериное чувство, вступающее в противоречие с культурными, моральными посылками нации; что невозможно совместить в своей душе генетически заложенные начала философии и мировоззрения и веру в новый мир, строящийся на насилии.

Список литературы

1. Бабель И.Одесса // Сочинения: в 2. Т.1. М.: Худож. лит., 1990. 478 с.
2. Бабель И. Автобиография // Сочинения: в 2 т. Т.1. М.: Худож. лит., 1990. 478 с.
3. Гачев Г. Национальные образы мира (Курс лекций). М.: Academia, 1998. 430 с.

4. Генис В. Л. Первая Конная за кулисами славы // Вопросы истории. 1994. № 12.
5. За други своя, или Все о казачестве. М., 1993. 148 с.
6. Маркиш Ш. Исаак Бабель [Электронный ресурс]. Режим доступа: www. Shperk.ru
7. Петровский-Штерн Й. Одиссей среди кентавров [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.judaica.kiev.ua
8. Цит. по: Тарасова В. В. Стиль Исаака Бабеля («Конармия»): авторефер. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. 24 с.

Потешкина О. И.
ст. преподаватель (Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств)

СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ ПРОЗВИЩ И ДРАЗНИЛОК В ДЕТСКОЙ СРЕДЕ

«“Потешный фольклор” как форма проявления детского словесного творчества является частью традиционной культуры народа и обширным специфическим и многосоставным компонентом словесного творчества, который формирует поведенческие нормы, жизненно-бытовой уклад детей сообразно общепринятой традиции» [2, с. 62].

В качестве «потешного фольклора» были рассмотрены два жанра: прозвища и дразнилки. В результате осмысления этих жанров мы выяснили, что в основе создания прозвищ подростков находятся такие понятия, как: внешность, фамилия и характер. «Традиция давать прозвища унаследована детьми от взрослых. Но они пошли дальше: создали рифмованные прозвища. В свою очередь рифмованные прозвища, активно бытуя в детской среде, дали начало дразнилкам» [3, с. 14].

Дети создают дразнилки с небольшой издевкой, метко подчеркивая иронические характеристики.

В старину в основе дразнилок было заложено более широкое представление: основы морали с его общественной жизнью, дурные наклонности человека, недостатки характера, некоторые изъяны человеческой внешности. Так, изученные нами тексты прошлых времен ярко отражают внешность, национальность, физические уродства, особенности характера, воровство, кляузы, моды, нечистоплотность, неудачное ухаживание, симпатии, обжорство, побои и наказания, неожиданные превращения, беспомощность. Такой подход в словесной передаче увиденного дает огромный потенциал к познанию и способствуют развитию образного мышления, обогащая речь детей.

По форме дразнилки представляют собой краткие произведения юмористического, реже сатирического характера. Столкнувшись с несправедливостью или обидевшись на товарища и не желая прибегать к помощи кулаков, ребёнок обращается к дразнилке. В детском мире дразнилки – это своего рода «оружие», при помощи которого можно не только постоять за себя, восстановить справедливость, но и наказать обидчика. Однако есть еще важный аспект этого обстоятельства, дразнясь, ребенок дает выход своим эмоциям и чувствам в слове.

Однако при всей негативности обычай дразнить развивал чувство юмора, и, что гораздо важнее, обычай открыто выяснять отношения воспитывал прямоту в осуждении недостойного поведения, недобрых дел.

Важным представляется и тот факт, что дразнилки и прозвища несут в себе огромное познавательное и воспитательное начало, они не только способствуют развитию образного мышления, но и обогащают речь детей.

Во всех школах и во все времена дети давали друг другу прозвища: они прилипали на школьную, а иногда и на всю оставшуюся жизнь.

В процессе нашего исследования были собраны прозвища и дразнилки от детей 8–13 лет средних общеобразовательных школ и детских школ искусств г. Кемерово. По результатам анкетирования выяснилось, что мальчики и девочки одинаково с удовольствием дразнят друг друга. Больше половины из всех опрошенных согласились, что дразнилка – это проявление агрессии. Лишь некоторые ответили, что используют дразнилки и прозвища для выражения дружбы.

Наиболее распространёнными на сегодняшний день являются прозвища, образованные на основании особенностей внешности, фамилии, характера, имени, увлечений.

Прозвища, которые были образованы, опираясь на особенности речи подростка, его интеллектуальные способности, любимые продукты, другие признаки, на сегодняшний день не являются продуктивными. Таким образом, самое важное для ребёнка 8 – 13 лет – это внешность. Все остальные достоинства человека подростка интересуют меньше. Больше всего именований по этому признаку получают ребята, отличающиеся от других своим телосложением и ростом (Толстяк, Дылда, Килька, Дэцл). Чуть меньше внимания уделяется причёске (Кудряшка, Лохмуша, Ёжик). Далее следует именование по одежде (Светофор, Черный плащ, Очкарик и пр.). Еще реже по особенностям характера, поведения, привычкам человека (Плакса, Нытик, Зануда, Ботаник).

При изучении способов образования рассматриваемых прозвищ обозначились следующие аспекты:

1. Метафорический перенос – при этом ребята чаще всего обращаются к миру животных (Слон, Черепаха, Мышь, Муха, Суслик и др.), к героям любимых мультфильмов (Колобок, Винни-Пух, Шрек, Чебурашка, Лунтик, Хоббит, Буратино и пр.), к известным актёрам, спортсменам и историческим личностям (Рембо, Джеки Чан и пр.).

2. Перенос значения по звуковому сходству: Дрюня (Андрей), Белый (Белугин), Туша (Тушина), Береза (Березина).

3. Принцип сокрашения: Боря (Борисов), Ди (Диана), Ден (Денис), Петя (Петелин).

4. В рифму: Маша – Каша, Алка – Скакалка.

5. Замена имени и фамилии аббревиатурой: ПВВ – Петров Вадим Викторович, БАС – Болтов Алексей Сергеевич.

Остальные способы образования дразнилок среди учеников исследуемых школ не особо распространены. В подростковой среде имеется группа именований, определяющая увлечения ученика. Что касается тенденций в словообразовании прозвищ нашего времени, то их несколько:

– использование неологизмов, связанных с развитием техники (Вирус, Айфон, Андроид, Флешка);

– использование названий рекламной продукции (Твикс, Сникерс, Орбит, Тик-Так);

– использование имён и фамилий знаменитых людей нашей эпохи: писателей, спортсменов, актёров (Колян Наумов, Гена Букин, Кузя и т.д.);

– стремление к сокращению, упрощению (Чита – Читаева).

При этом современные дети обладают очень хорошим чувством юмора и широким кругозором, но этот юмор иногда очень обижает обзываемых ребят. Сами «обзывальщики» признались, что очень не любят, когда их называют по прозвищу.

В результате общения, анализа анкет и записанных от детей дразнилок были выявлены некоторые правила поведения детей в условиях, когда в качестве «оружия» нападающие используют дразнилку. Существует установка:

– воспринимать дразнение как ситуацию испытания;

– вести себя внешне как можно более спокойно;

– не позволять себе поддаваться чувствам страха, обиды или злости и уж тем более не показывать их обидчику;

– сделать презрительный взгляд или равнодушное выражение лица;

– необходимо немедленно отвечать, «отговариваться» (в этом случае отговорка выступает как магическая защитная словесная формула) [4].

Таким образом, прозвища являются наиболее ранним по времени проявления видом детского потешного фольклора. Их важной особенностью является ярко выраженная экспрессивность. Прозвища влияют на взаимоотношения школьников.

Дразнилки помогают детям вступить в контакт с другими детьми, а также демонстрировать свое превосходство. Как жанр детского словесного творчества дразнилка была необходима для того, чтобы защититься, поставить на место обидчика, высказать свое отношение к поведению обидчика, к его внешнему виду, к дурному характеру, а также плохим привычкам. Так, дети, применяя «острое слово», без кулачной расправы могли вернуть справедливость.

В дразнилке словесный суд совершается не только над другим, но и над самим собой, учит ребенка критичному отношению к своим недостаткам и поступкам.

В результате проведенной работы мы выяснили, что в основании создания прозвищ подростков находятся совершенно разные понятия: внешность, фамилия и характер. Основными способами образования современ-

ных прозвищ являются метафорический и метонимический переносы, ассоциации по звучанию. Переразложение основы в сторону усечения.

Что касается современных тенденций в образовании прозвищ, характеризующих наше время, то они связаны с информационными средствами связи и передовыми технологиями. Хотя количество таких образований достаточно ограничено, тем не менее именно они являются отражением нашей эпохи, нашего сознания и наших предпочтений. Имена собственные живо реагируют на происходящие изменения в природе и обществе.

Список литературы

1. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.

2. Виноградов Г. С. Русский детский фольклор. Иркутск, 1930.

3. Мельников М. Н. Русский детский фольклор. М., 1987. 240 с.

4. Прозвища и дразнилки в нашей жизни. Режим доступа: http://ru.scribd.com/doc/3419460/scribd

Савельева Т. В.
канд. филол. наук, доцент

Евсеева А. С.
студентка (Миасский ф-л Челябинского гос. ун-та)

ПИКОВАЯ ДАМА, ПРИДИ: ОПЫТ ЛОКАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ СУБКУЛЬТУРЫ

По мнению А. Ю. Никитченкова, современный детский фольклор – многожанровое и генетически разнородное явление, в нём получили специфическое преломление как традиционное устное народное творчество, так и постфольклор, интернет-фольклор [4]. Наполнение термина «детский фольклор» до сих пор остается дискуссионным вопросом как для фольклористики, этнографии, так и для педагогики. Должны ли детская бытовая магия, суеверия, мифология, детская субкультура стать предметом изучения в школе и вузе? Для педагогики XXI века тема весьма актуальна и имеет как своих сторонников (М. Ю. Новицкая, Л. Е. Стрельцова, Н. А. Чуракова и др.), так и противников (Е. И. Матвеева, Т. С. Троицкая).

Современные дети все чаще проводят свободное время один на один с компьютером и все меньше в компании сверстников, ушли в прошлое дворовые детские сообщества; внеклассное время, проводимое с однокашниками, чаще всего организовано взрослыми, детские дни рождения проводятся профессионалами праздничных агентств. Как следствие этого, многие игровые формы традиционного детского фольклора угасают, лишаются жизнеспособности, переходят в разряд законсервированных фольклористами. Место, где еще есть простор для полевых исследований детского фольклора – летние оздоровительные лагеря. В них можно записать детские игры, страшилки, анекдоты, садистские стишки и другие формы детского словотворчества, в том числе такой жанр детского фольклора, как «вызывание». В по-

следние пару десятков лет «вызываниям» посвящено не одно исследование отечественных ученых: А. Л. Топорков «Пиковая дама в детском фольклоре», А. А. Соловьева «Детские «вызывания» в Пудожском районе, М. П. Чередникова «Родственники бабки Матюгалки», *М. Л. Лурье «*Пародийная поэзия школьников. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов», А. Л. Романова, Е. О. Смирнова «Смешное и страшное в современной детской субкультуре» и другие. В качестве объектов «вызывания» фольклористами зафиксированы чертики, гномики, панночка, дух Пушкина (варианты – Гоголя, Ленина) [1]. Аспектами изучения становятся детская мифология в контексте традиционной культуры, детской психологии, теория жанра и трансформация жанровой системы детского фольклора, влияние современной культуры на детские нарративы.

Нами было предпринято исследование одного из «вызываний», самого распространенного, по мнению исследователей, – «вызывание Пиковой дамы». Этот мифологический персонаж обрел популярность в советской культуре в 1970-х годах.

Цель нашего исследования – провести своеобразный срез распространенности и особенностей бытования обряда «вызывания Пиковой дамы» в Миасском городском округе. Для этого в 2013–2014 годах. нами проводились полевые исследования в летних оздоровительных лагерях им. Феди Горелова, им. Зои Космодемьянской, «Космос», а также в школах г. Миасса: МОУ «ООШ № 14», МБОУ «Гимназия № 19», МОУ «ООШ № 8». Школы находятся в разных районах города, чтобы исключить локальные особенности распространения обряда. Общее число опрошенных школьников составляет 352 человека. Возраст информантов:

4–5 классы – 113 чел.;

2–3 классы – 67 чел.;

7–11 классы – 172 чел.

Тексты, записанные в последней группе информантов, являются воспоминаниями из детства, в которых практически нет детальных подробностей обряда. Из 352 информантов – 181 чел. знают о «вызывании Пиковой дамы» от других детей, 56 сами участвовали в «вызывании», 23 участвовали в «вызывании» более двух раз. В нашем архиве присутствуют четыре вида нарративов, связанных с изучаемым ритуалом.

1) тексты-инструкции, как надо вызывать Пиковую даму;

2) мемораты – страшные истории о том, как проходило «вызывание», от самих участников процесса;

3) фабулаты – страшные истории о том, как кто-то где-то когда-то вызывал Пиковую даму. Именно эти истории фантазия информантов, особенно детей младше 12 лет, делает самыми страшными и фантастическими;

4) пародийные истории о том, как старшие дети нарочно пугали младших Пиковой дамой, а потом смеялись над поверившими им.

Цель «вызывания» может быть различной: задать вопрос, загадать желание, любопытство, желание испытать страх. Главным атрибутами ритуала служат зеркало, свеча, красная губная помада, которой на зеркале рисуют лестницу. Сопутствующие вербальные заклинания: троекратное повторение слов «Пиковая дама, приди».

«…Сели и начали говорить: «Пиковая Дама, приди» 3 раза. Когда она появилась, мы разбили зеркало мечом…»

Если «вызывание» происходит без зеркала, то после такого повторения следуют слова: *«Пиковая дама, ты здесь?»* Знаком присутствия мифологического персонажа могут служить: скрип, дуновение ветра, гром за окном, мурашки по коже.

Сопутствующие запреты: нельзя разговаривать никому, кроме проводящего ритуал, нельзя смеяться, оглядываться, отпускать руки (в варианте «вызывания», где дети держатся за руки, образуя круг), нельзя присутствовать детям младше 7 лет, нельзя присутствовать тем, кто не верит в ритуал. Архетипическое восприятие Пиковой дамы как представительницы мира мертвых заставляет соблюдать при обряде традиционные для девичьих гаданий с зеркалом ритуалы, о чем писал А. Л. Топорков [5, с. 22]: когда Пиковая дама появляется, необходимо зеркало закрыть, накинув на него ткань, перевернуть, разбить. Иначе Пиковая дама может выйти из зеркала и навредить вызвавшим ее. Три информанта рассказали нам, что при появлении Пиковой дамы ее надо *«обматерить как следует»*, чтобы нейтрализовать ее магическую силу. Есть тексты, в которых одному из присутствующих предлагается страховать всех, «сидеть с закрытыми глазами, чтобы появившаяся Пиковая дама не смогла его загипнотизировать, тогда он всех спасет. Надо всегда самого честного выбирать, а то если он подглядывать будет, то и его загипнотизируют» (Антон, 8 лет, записано в ДОЛ «Космос», июль 2014 г. – АА[1]).

«Мы вызывали Пиковую Даму летом, в палате, самой темной ночью. Хорошо еще, когда гроза бывает, но в тот раз грозы не было. На зеркале мы нарисовали помадой лесенку, сели кругом, взялись за руки. А Ирка побелела, что белее простыни стала, в которую заворачивалась. Ждали-ждали, потом вроде наверху лесенки туман появился, но тут кто-то закричал, и мы все выбежали оттуда…А зеркало никто не перевернул. Она (Пиковая дама – примечание автора), наверное, смогла из зеркала выйти, теперь ходит, наверное, людям вредит, а мы виноваты в этом» (Ирина, 11 лет, записано Климашевич Е., студенткой МФ ЧелГУ, октябрь 2013, АА)

Амбивалентность мифологического персонажа также сохраняется из традиционного фольклора: 67% опрошенных верят, что Пиковая дама может наградить участников «вызывания» (исполнив их желания) и навредить им (например, защекотав до смерти, лишив дара речи, отобрав «жениха» у девочки).

[1] АА – архив автора.

А. Л. Топорков, рассматривая две ипостаси Пиковой дамы: живого персонажа и игральной карты, проводит несколько параллелей ритуала с повестью А.С. Пушкина: психологическое состояние игрока и вызывающего, зависимость счастья или несчастья от результата игры/вызывания, символику отрицательного женского персонажа [5. с. 34–35]. Однако лишь около 8% опрошенных нами информантов связывают Пиковую даму с ожившей картой, а с одноименным произведением А.С. Пушкина не связывает никто.

Если во второй половине XX века «вызывание Пиковой дамы» было преимущественно явлением городского фольклора, то сегодня грани между городом и деревней нет. В школах, расположенных в сельской местности Миасского городского округа (№1, СОШ п. Новоандреевка), отмечена такая же распространенность явления, как и в типичных городских школах.

Рассмотренный материал показывает мифотворческую тенденцию детского фольклора. На основе архетипов традиционного фольклора детское сознание создает свою интерпретацию общения с мифологическим персонажем из иного мира.

Список литературы

1. Вызываем духов [электронный ресурс] // Mubb. URL: http://mashak.0pk.ru/viewtopic.php?id=63 (дата обращения: 23.03.2015).

2. Лурье, М.Л. Пародийная поэзия школьников // Русский школьный фольклор: от «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / сост. А. Ф. Белоусов. М.: Ладомир, 1998. С. 430–517.

3. Маслинский, К. Школьная дисциплина сквозь призму фольклора [Электронный ресурс] / К. Маслинский URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/ (дата обращения: 15.04.2015).

4. Никитченков, А. Ю. Фольклор в системе духовно-нравственного развития и воспитания младшего школьника [электронный ресурс] / А. Ю. Никитченков URL: http://school2100.com/ (дата обращения: 19.04.2015).

5. Топорков А.А. Пиковая дама в детском фольклоре // Русский школьный фольклор: от «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / сост. А. Ф. Белоусов. М.: Ладомир, 1998. С. 15–37.

Селютина Е. А.
канд. филол. наук, доцент
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ОБЛАСТИ САКРАЛЬНОГО И ПРОФАННОГО В СБОРНИКЕ И. ВЫРЫПАЕВА «13 ТЕКСТОВ, НАПИСАННЫХ ОСЕНЬЮ»: ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ

Еще в середине XX века исследователи отмечали, что творчество, как чрезвычайно сложный семиотический объект, может строить «модели моделей», когда между «создаваемым автором текстом и реальностью может находиться метатекстовое построение (концепция, теоретическое описание мифа, истории, культуры)» [7, с. 116]. На наш взгляд, современная драматургия, которая интенсивно вырабатывает свой язык и смыслы в начале XXI века, и которая уже получила название «перформативной» (М. Липовецкий) в силу особенностей репрезентации, может быть полно-

ценной иллюстрацией этой особенности культуры, показывающей, что интуитивность творчества находится в парадоксальном противоречии с академизмом и рациональностью поэзии (З. Минц).

Одним из возможных примеров этой тенденции, на наш взгляд, является драматург Иван Вырыпаев, который состоит в сложных отношениях с традиционными сакральными текстами и ритуалами и на базисе культуры создает собственную надстройку эмоционально-напряженных смыслов. Как кажется, в пьесах он создает особое мифопоэтическое пространство, где обыденное представление о реальности разрушается сменой ядерных или периферийных смыслов привычных констант культуры и религии. В этом смысле особым значением обладают авторские решения циклизации собственных произведений: у Вырыпаева лишь одна книга – «13 текстов, написанных осенью» [3]. Это сборник «текстов», которые можно рассматривать как ряд монодрам (они обладают жанровыми признаками такого рода произведений: формально-техническим признаком (прием исполнения) [8], тенденцей к эгонарративу, наличием имплицитного реципиента; обращением к доэсхиловской трагедии, где «смена масок» давала возможность одному актеру показать разных персонажей; болезненным самоанализом и распадом личности, разворачивающимся в тексте, как в драме экспрессионистов [8]), которые были созданы с сентября 2000 года по ноябрь 2004 года.

Иван Вырыпаев будто опровергает тезис о том, что в какой-то момент развития человечества «развитие письменности, бесспорно, вызвало деградацию устной культуры. Отпала необходимость в развитой мнемонике, занимавшей прежде исключительно высокое место (в частности, таких мнемонических приемов, как пение и поэзия)» [6, с. 124]. На сегодняшний день мы имеем достаточное количество записей, позволяющих представить особенности текстопредставления автором, который одновременно пишет и играет собственные произведения (особенную известность получила его драма «Кислород: Акт, который нужно производить здесь и сейчас» (2002) [3, с. 59 – 145].

На наш взгляд, тексты, ставшие материалом анализа, не могли бы появиться в иную эпоху, т. к. соединяют в себе представления о тексте, возникшие в разных странах во второй половине XX века, когда само понятие «текст» стало актуальным и заменило во многом понятие «произведение». Поэтому сам текстовый анализ должен учитывать концепцию «процессуальности смыслогенеза» Р. Барта: «задача видится не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую структуру, а скорее в том, чтобы произвести подвижную структурацию текста (структурацию, которая меняется от читателя к читателю на протяжении Истории), проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс означивания» [1]. Поэтому основные признаки текста (внешняя связность и внутренняя осмысленность) мы можем выделить у Вырыпаева не на уровне одного «текста, написанного осенью», а на уровне всей книги.

«Смысловой объем» «текстов» И. Вырыпаева удерживают категориально противоположные понятия – сакральное и профанное, которые проявляют авторскую философию и его «точку зрения» (Б. Успенский): ту область, которую считает необходимой для художественного освоения, проблематизации автор. Подобный подход вытекает из самой формы его произведений, представляющих собой синтетическое образование, в ядре которого лежит жанр проповеди. Не ставя себе целью рассмотрение жанровых особенностей текстов драматурга, заметим, что его произведения явно ориентированы на экзегетическую, гомилетическую, учительную словесность (по типологии А. А. Волкова [2]), т. е. содержат в себе толкование и обучение неким важным сообщениям, излагаемым автором.

Анализируя многочисленные интервью Вырыпаева, данные им за десятилетний период, мы можем сказать, что его представление о религии не может считаться традиционным. Он, одновременно, обращается к опыту православия и христианства вообще, признается в любви к арабскому миру, буддизму, утверждает, что Бог везде, даже там, где инопланетяне [4]. Именно поэтому его произведения представляют собой интенсивную выработку концепции, метатекстового построения, которое сможет стать основой для жизни поверх всех религий.

Область сакрального, противопоставив ее профанному (мирскому), обосновал М. Элиаде, который утверждал: «для людей, обладающих религиозным опытом, вся Природа способна проявляться как космическое священное пространство. Космос, во всей его полноте, предстает как иерофания (нечто священное, предстающее перед нами)» [9]. Для утверждения сакрального, по мнению М. Элиаде, необходим ритуал, который покажет границу между сакральным и профанным. И здесь значимой становится форма произведений Вырыпаева, явно имеющая ритуальную природу (проповедь – заклятие). Эту черту современной драмы отметил М. Липовецкий, определив истоки ее перформатизации: «Перформатизм восходит к ритуалу (в том числе и к карнавалу), магии и фольклорным жанрам, он сохранен и многими риторическими жанрами (клятва, присяга, заговор и т.п.)» [5]. Анализируя тексты драматурга, мы можем выделить несколько категорий, представляющих область сакрального в сборнике «13 текстов, написанных осенью». Все они будут соотноситься с пространством, временем и человеком.

Вырыпаев протестует против ослабления сакрального в повседневной жизненной практике, пытается увидеть за мирским истины, позволяющие человеку увидеть «главное» («Наступит такое время, когда люди поймут, что в текстах самое главное – это верно расположенные буквы», «Текст № 7» [3, с. 35]; «Он. Небо – это для главного, потому что по нему люди летают на самолетах из страны в страну. <…> И люди – для главного, потому что они поступками своими приближают конец земли», «Текст № 11» [3, с. 129]). «Главное» – абсолютный элемент, способный положить

конец относительности и путанице мироздания. К этому главному, разрывая уровни мирского, движется человек через цепочку заповедей, происходит «вторжение священного» (М. Элиаде). Традиционный, профанный мир автором последовательно отрицается («Смысл настоящего бытия для настоящего капитана заключается лишь в короткой фразе: «Ничего нет», «Текст № 1» [3, с. 8]; «Да, я точно знаю, что Бог есть. Бог есть, это факт, но лучше бы его не было», «Текст № 2» [3, с. 13]. Для Вырыпаева чрезвычайно важны моменты первотворения, космогонии, которые он настойчиво разоблачает: мир реальный показан как цепочка симуляций («Из глины он лепит человека. Потому что он отец ему. <…> Для вас у нас приготовлены три предмета: Эйфелева башня из бумаги, серебряные блики и сон. Не из глины. <…> Я недоумеваю, ты недоумеваешь, это означает – мы в отчаянии», «Текст № 9» [3, с. 31].

И. Вырыпаева называют голосом поколения, рожденного в семидесятых годах прошлого века, тех, которым пришлось отрицать и кричать, чтобы создать новое, сделать так, чтобы тебя услышали. Создавая новую концепцию, автор активно использовал наработанные литературой жанры и способы презентации, которые в особом сочетании произвели должный эффект в литературно-драматургическом сообществе. Разрушая границы текста, драматург создал единое поле для концепирования, выделения областей сакрального в повседневной жизни.

Список литературы

1. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика URL: http://sov.opredelim.com/docs/89900/index-9027-1.html (дата обращения 01.04.15)

2. Волков А. А. Курс русской риторики. М.: Изд-во храма св. муч. Татианы, 2001. 480 с. URL: http://www.holytrinitymission.org/books/russian/ritorika_volkov.htm#_Toc534179330 (дата обращения 01.04.15)

3. Вырыпаев И. 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005. 240 с.

4. Иван Вырыпаев: Бог – это и люди, и инопланетяне: интервью, Антон Сазонов (13.03.14) // Сноб. № 3. 2014. URL: http://snob.ru/selected/entry/73475 (дата обращения 01.04.15)

5. Липовецкий М. Перфомансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/789/801/index.html (дата обращения 01.04.15)

6. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПБ, 2004. 704 с.

7. Минц З. Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПБ, 2004. 480 с.

8. Мокульский С. Монодрама // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 7. М.: ОГИЗ РСФСР, Совет. энцикл., 1934. Стб. 456–459. URL: http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/ encyc.htm (дата обращения 01.04.15)

9. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Издательство МГУ, 1994. 144 с. URL: http://krotov.info/lib_sec/26_ae/aeli/ade_01.htm (дата обращения 01.04.15)

Туровская О. Д.
студентка; науч. рук. А. Х. Гольденберг,
д-р филол. наук, проф. (Волгоградский гос. соц.-пед. ун-т)

ТЕМА РУССКОГО БОГАТЫРСТВА В РАССКАЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА «ОДНОДУМ»

Аннотация. В статье анализируется рассказ Н.С. Лескова «Однодум», а именно, образ главного героя в данном произведении. Приводится характеристика Александра Рыжова, его родство с былинным богатырем Ильей Муромцем. Делается вывод о сходстве героев, не только внешнем, но и внутреннем (поведение, характер, судьба).

Ключевые слова: Н. С. Лесков, рассказ «Однодум», фольклорные мотивы, Александр Рыжов, образ русского богатыря, Илья Муромец.

Дух богатырских былин пронизывает всё русское искусство. В них художники видели и истоки национального характера, и защиту, и надежду Русской земли. Богатыри – истинно могучий русский характер, который по-своему воплотился в образах Ивана Сусанина, пушкинского Руслана, князя Игоря… К богатырской теме обращались в своем творчестве многие писатели, не стал исключением и Николай Семенович Лесков.

Николай Лесков – великий знаток России, неутомимый экспериментатор в области литературных жанров и языка, мастерски владевший искусством сочетания реалистических сюжетов и образов с традициями фольклора и древнерусской литературы. Писателю едва ли не первому удалось удалось создать широкую картину русской жизни не в романном жанре, а в рассказах и повестях [3, с. 7].

«Однодум» – первое произведение цикла под общим названием «Праведники». Оно написано в 1879 году и тогда же впервые опубликовано в сентябрьских номерах «Еженедельного нового времени». Сам же цикл выдвинул на первый план в творчестве писателя проблему положительного героя.

Человек философского склада и деятель, квартальный Александр Рыжов предстает перед нами как неканоничный, разрушающий традиционные представления о положительном герое персонаж. В рассказе повествуется о том, как начитанный в Библии простой мужик, «библейский специалист», не только стал праведником, живущим по евангельским законам, но и, неожиданно оказавшись в роли городничего, поступком своим во время приезда губернатора оставил «по себе память героическую».

Рисуя портрет главного героя, писатель воссоздает в нем образ русского богатыря: «Молодой Рыжов породою удался в мать: он был рослый, плечистый, почти атлет, необъятной силы и несокрушимого здоровья. В свои отроческие годы он был уже первый силач и так удачно предводительствовал стеною на кулачных боях, что на которой стороне был Алексашка Рыжов, – та считалась непобедимою. Он был досуж и трудолюбив»

[4, с. 446]. Как и многие былинные богатыри, Рыжов наделен также добротой, милосердием и чувством справедливости. Различие заключается лишь в том, что Рыжову предстоит сражаться не с внешними врагами Руси, а с современными русскими порядками.

Александр Рыжов во многом похож на былинного Илью Муромца. Это центральный герой русского эпоса. О нем сложено наибольшее количество песен, в целом образующих как бы его поэтическую биографию. Илья Муромец и Александр Рыжов схожи не только внешне, своим богатырским обликом. Есть общие черты в характере, образе жизни и судьбе этих персонажей.

Как отмечает исследователь русского эпоса, «Илья Муромец – это образ огромной, осознающей себя, разумно, целесообразно направленной силы. Многочисленные подвиги Ильи Муромца, описанные в былинах, всегда связаны исключительно с задачей служения народу, он изображен в русском эпосе, прежде всего, как оберегатель родины. Илья Муромец борется с иноземными захватчиками, спасает родную землю от вражеских полчищ, побеждает чужеземных богатырей, приезжающих на Русь с враждебными намерениями. Ему также приписываются подвиги в борьбе с насильниками внутри страны, с разбойниками, от которых он очищает прямоезжие дороги, охраняя мирный труд и благосостояние народа» [2, с. 394].

Тот же тип поведения присущ Александру Рыжову. Подобно былинному герою, персонаж Лескова поступает на службу. Он становиться квартальным, затем городничим, исправно следит за городом, охраняя его от непорядков. Рыжов не совершает воинских подвигов, но от этого его труд не становится менее значим. «Рыжов с первого же дня службы оказался по должности ретив и исправен» [4, с. 451], благодаря чему в городе воцарились спокойствие и порядок. «И учредилось это дело, как указал Рыжов, и было оно приятно в очах правителя и народа, и обратило к Рыжову сердца людей благодарных. А Рыжов сам ходит по городу днем, ходит один ночью, и мало-помалу везде стал чувствоваться его добрый хозяйский досмотр, и опять было это приятно в очах всех» [4, с. 451].

Былинный Илья Муромец поступает на службу к киевскому князю не ради наград и денег. Он так формулирует «свою жизненную задачу»:

Я иду служить за веру христианскую
И за землю российскую,
Да и за стольние Киев-град,
За вдов, за сирот, за бедных людей. [2, с. 395].

И Александр Рыжов служит не за вознаграждение, сумма которого была ничтожна мала, а во имя идеи христианской справедливости. Герой наотрез отказывается от взяток и подарков, которые ему поначалу приносят жители города, и говорит: «За усердие благодарю, а даров не приемлю» [4:453] или «Мзду брать Бог запрещает» [4, с. 451].

Высокими моральными качествами народ наделил и своего любимого богатыря. Былины показывают полное отсутствие в Илье Муромце каких-либо корыстных побуждений. Его нельзя подкупить или соблазнить более высоким положением. В Илье Муромце нет тщеславия, личного честолюбия, стремления к власти. Он отказывается от предлагаемых ему по пути в Киев княжества или воеводства и других высоких почестей, так как стремится в Киев для выполнения основной задачи богатырства – служения родине, народу. Его деятельность, вся его жизнь изображены в былинах как направленные исключительно к этой цели. Когда, например, князь Владимир, убедившись в том, что Илья Муромец действительно совершил подвиг победы над Соловьем-разбойником, приказывает вести богатыря в горницу и угостить его там должным образом, Илья Муромец говорит:

Я не гость приехал да не угощатися,
А приехал с вами побрататися,
Послужить вам верой-правдою
А за тую Русь да православную [2:399].

Илья Муромец среди других богатырей русского эпоса выделен не только храбростью, но и особым ее характером. В нем нет ненужного и вредного задора, бахвальства, его сила спокойна и разумна.

Подобные черты мы видим и у героя Лескова. Он не боится грядущего приезде губернатора, которого весь город ожидает с тревогой: «...он ни о чем не беспокоился и в ожидании губернатора держал себя так, как будто предстоящее страшное событие его совсем не касалось. Он не сломал ни у одного жителя ни одного забора, ничего не перемазал ни мелом, ни охрою...». [4:463] Должность городничего не меняет ни характер, ни поведение героя. Об этом свидетельствует его «подвиг» во время посещения городского храма губернатором Ланским. Когда губернатор нарушает церковный порядок, Рыжов силой заставляет его совершить молитвенный поклон. Ланской поражен и внутренней убежденностью городничего в правоте своего поступка, и его бескорыстной служебной деятельностью. Получив впоследствии от губернатора Владимирский крест, дарующий дворянство, Рыжов говорит лишь одно слово: «Чудак!».

Еще одна типологическая черта роднит лесковского героя с Ильей Муромцем. Он, в отличие от других киевских богатырей, имеет крестьянское происхождение. Крестьянские его черты особо выделяются сказителями былин. Первый свой богатырский подвиг после исцеления Илья Муромец совершает в трудной крестьянской работе, расчищая лесные угодья под пашню:

Пошел Илья ко родителю ко батюшку
На тую работу на крестьянскую,
Очистить надо пал от дубья-колодья:

Он дубье-колодье всё повырубил,
В глубоку реку повыгрузил.

Былины особенно подчеркивают крайнюю тяжесть этого труда и его насущную жизненную необходимость. Родители Ильи говорят:

– Работали мы три дня и три ночи,
Не могли бы мы сделать половиночки...
– Тут поля да будут чистыи,
Для хлебушка будут очень удобные [2:402].

Не случайно и Лесков всячески подчеркивает крестьянское происхождение своего героя, подробно описывая его мать-труженицу. И эту близость народу Рыжов сохранил в себе на всю жизнь. На него не повлияли ни служба квартальным, ни должность городничего: «Рыжов нимало не заботился, что о нем думают: он честно служил всем и особенно не угождал никому; в мыслях же своих отчитывался единому, в кого неизменно и крепко верил, именуя его учредителем и хозяином всего сущего» [4:457].

Тема праведничества, заявленная Лесковым в этом рассказе, обычно анализировалась в контексте традиций древнерусской литературы, чаще всего житийных. Наши наблюдения позволяют сделать вывод о близости поэтики «Однодума» жанровым традициям героического эпоса. Главный герой рассказа Александр Рыжов обнаруживает типологическое сходство с былинным богатырем Ильей Муромцем. Персонажей роднит и богатырская сила, и чувство собственного достоинства в отношениях с правителями, и бескорыстная служба родине и народу, во имя которых они совершают подвиги.

Н. С. Лесков обратился в рассказе «Однодум» к богатырской теме потому, что для борьбы с неправедным устройством русской жизни, всеобщим казнокрадством и взяточничеством нужны поистине богатырские силы. Для российского чиновника – от квартального до губернатора – отказ от взяток и «подарков», жизнь по евангельским заповедям равносильны героическому подвигу. Недаром главный герой рассказа «Однодум» сохраняется в памяти сограждан как легендарная личность, подобная тем героям фольклора, о которых складывались героические песни и предания.

Список литературы

1. Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. М., 1988.
2. Илья Муромец. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Серия «Литературные памятники».
3. Лесков А. Жизнь Николая Лескова по его личным семейным и несемейным записям и памятям в 2 т. Т.1. М., 1984.
4. Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда: Повести и рассказы. М.: Эксмо, 2008.
5. Хализев В. Е., Майорова О. Е. Лесковская концепция праведничества // В мире Лескова: сб. ст. М., 1984. С. 196–232.

Удлер И. М.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. ун-т,
Южно-Уральский гос. ун-т)

ИДЕНТИФИКАЦИЯ АВТОРА И ЖАНРА «ПОВЕСТВОВАНИЯ РАБЫНИ» ХАННЫ КРАФТС

В конце XX – начале XXI века в афро-американской литературе явственно различимы голоса писательниц, авторов женского романа П. Маршалл, Т. Моррисон, М. Уокер, Э. Уокер, Г. Нейлор, Ш. Э. Уильямс. Нобелевская премия, присужденная в 1993 году Т. Моррисон, подчеркнула как национальную, так и общечеловеческую значимость афро-американского романа. Тем настоятельнее необходимость обратиться к национальным истокам и традициям, к моменту становления афро-американского романа.

Долгое время первым афро-американским романом считали роман Франсис Э. У. Харпер «Лола Лерой, или Тени сгустились» (1892). Но во второй половине XX века по мере активизации изучения истории афро-американской культуры исследователи пришли к выводу, что история художественной прозы началась раньше. Ее создателями стали авторы невольничьих повествований (slave narratives) XIX века – рассказов рабов о жизни в рабстве и побеге на Север.

В марте 1853 года Фредерик Дуглас опубликовал романтическую повесть «Героический раб» (*The Heroic Slave*) [1]. Первый афро-американский роман «Клотель, или Дочь президента: повествование о жизни в рабстве в Соединенных Штатах. С прилагаемым очерком жизни автора» Уильяма У. Брауна (*Clotel; or, the President's Daughter: A Narrative of Slave Life in the United States. With a Sketch of the Author's Life*) опубликован в ноябре 1853 года. Авторы – афро-американские рабы, совершившие успешный побег на Север и ставшие активными участниками аболиционистского движения. Обе книги генетически связаны с получившим широкое распространение в США в 30–60-е годы XIX века документально-публицистическим и в то же время полуфольклорным жанром невольничьего повествования. До обращения к художественной прозе Ф. Дуглас и У. У. Браун стали создателями вершинных произведений жанра невольничьего повествования [5; 2; 3].

Творчество всех афро-американских писателей и публицистов XX–XXI веков также содержит в себе на глубинном уровне архетип невольничьего повествования.

Женских невольничьих повествований было меньше. Наиболее известные – «История Мэри Принс, рабыни из Вест-Индии, Рассказано ей самой» (*The History of Mary Prince, a West Indian Slave. Related by Herself,* 1831), «Жизнь и религиозный опыт Джарены Ли, цветной леди» (*The Life and Religious Experience of Jarena Lee, a Coloured Lady, Giving an Account of Her Call to Preach the Gospel,* 1836), «Повествование Соджорнер Трут, ра-

быни с Севера, освобожденной от рабства в 1828 году Законом штата Нью-Йорк» (*Narrative of Sojourner Truth, a Northern Slave, Emancipated from Bodily Servitude by the State of New York, in 1828*, 1850), «Случаи из жизни Гарриет Джейкобс, рабыни. Написано ей самой» (*Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself,* 1861).

Первым женским афро-американским романом до недавнего времени считали роман Г. Уилсон «Наша черномазенькая, или Случаи из жизни свободной чернокожей в двухэтажном доме белых на Севере, показывающие, что тень рабства настигает даже здесь» (*Our Nig, or, Sketches from the Life of a Free Black, in a Two-story White House, North, Showing that Slavery's Shadow Fall Even There,*1859).

Но в 2001 году авторитетный афро-американский литературовед, зав. кафедрой афро-американских исследований Гарвардского университета Генри Луис Гейтс-младший на аукционе в Нью-Йорке приобрел никогда прежде не издававшуюся и неизвестную исследователям рукопись XIX века «Повествование рабыни» Ханны Крафтс (Hannah Crafts. *The Bondwoman's Narrative*) из собрания афро-американского историка, библиографа и библиофила Дороти Портер Уэсли (1905–1995). Эксперты исследовали рукопись и подтвердили ее подлинность, после чего она была подготовлена Г. Л. Гейтсом к печати и опубликована в апреле 2003 года в известном издательстве Warner с обширной вступительной статьей и комментариями Гейтса, а также с протоколом экспертизы бумаги, чернил, пера, которыми пользовалась Х. Крафтс, ее почерка, лексики, ошибок и исправлений, упоминаемых автором дат и реалий эпохи [4]. Эксперт Джо Никелл пришел к выводу, что рукопись (301 страница) подлинная, датируемая промежутком времени между 1853–1861 годами, что писала относительно молодая женщина, родившаяся в 30-е годы, получившая знания путем самообразования, афроамериканка, христианка [4, с. 332–333].

На аукционе книга была представлена как «беллетризированная биография <...> история жизни в рабстве и побега некоей Ханны Крафтс, мулатки, родившейся в Виргинии» [4, с. xxiii]. В предисловии к своей рукописи Х. Крафтс или та, что укрылась под этим псевдонимом, подчеркнула, что не считает свое произведение романом [4, с. 3]. Тем не менее Г. Л. Гейтс поставил на обложке книги подзаголовок – роман, но после своей вступительной статьи воспроизвел титульный лист рукописи: «”Повествование рабыни” Ханны Крафтс, беглой невольницы, недавно бежавшей из Северной Каролины» [4].

Выход книги вызвал большой научный резонанс, проявившийся, в частности, в опубликованном сборнике статей «В поиске Ханны Крафтс» [6]. Несмотря на проделанную исследовательскую работу, вопросы остаются.

301 страница текста абсолютно неизвестного автора требует установления даты создания, исследования проблемы идентификации расовой принадлежности, менталитета, социального и культурного опыта автора, и

решение этой проблемы взаимосвязано с идентификацией жанра и культурных традиций, на которые текст опирается. Кто она, Х. Крафтс: беглая рабыня-мулатка, как ее героиня – рассказчица Ханна, или белая женщина с другим социальным опытом и статусом? Перед нами жанр невольничьего повествования с его строгим документализмом в изложении истории жизни в рабстве и побега на Север, связью с африканской и афро-американской мифологией и фольклором или роман, основанный на художественном вымысле, выросший из западного канона? Вопросы отнюдь не простые и не праздные. Ответы на них могут привести к пересмотру истории женского афро-американского романа, которую принято начинать с небольшого романа Х. Уилсон «Наша черномазенькая».

С нашей точки зрения, автор – бывшая рабыня, бежавшая из Северной Каролины в Нью-Джерси. В рукописи содержатся типологические черты жанра невольничьего повествования.

Характерны название рукописи, извинения за недостаточное образование и несовершенство стиля, подчеркнутая установка на подлинную документальность (топонимика, фамилии рабовладельцев, ужасы рабства), повествование от первого лица, описание насилия над рабами, трагического положения мулатов, неодолимая тяга рассказчицы к знаниям, к духовному началу, к свободе, тема христианской религии как основы нравственности, троп молчащей/говорящей книги, соединение темы грамотности с темой свободы, обретение внутренней свободы, описание двух побегов (одного неудачного, второго успешного), сатирическое изображение рабовладельцев и работорговцев и их лицемерной религиозности.

«Повествование» несет в себе и черты женского повествования: темы трагической судьбы рабыни, мулатки, сексуального насилия над рабыней, темы женской независимости, духовной свободы, повышенная эмоциональность повествования.

Следует выделить связь с африканскими корнями, с африканской и афро-американской мифологией и фольклором: изображение любви Ханны к ярким краскам, традиции устного рассказа, многофункциональное использование образов трикстера, переодевание беглянки в мужскую одежду во время побега; фольклорная история подмены белого младенца новорожденной дочерью рабыни, сатирическая история фантастического превращения рабовладелицы в чернокожую.

В основе «Повествования» Х. Крафтс, как и других беглецов из рабства, лежит «мономиф поиска». Героиня слышит призыв к бегству и приемлет его, проходит обряд инициации, посвящение в опыт и мудрость своего народа, в веру свободного человека.

Вслед за Ф. Дугласом Х. Крафтс углубляет жанр невольничьего повествования в трактовке национальной идентификации, во внимании к внутренней свободе, в усилении психологизма, в критике политической системы США.

Но в «Повествовании рабыни» есть и жанровые особенности романа, неотъемлемым свойством которого является художественный вымысел, недопустимый в документальных повествованиях беглых рабов. Рукопись Х. Крафтс содержит в себе жанровые модификации европейского и американского авантюрного романа, готического романа, романа воспитания, женского, семейного романа. Так, Х. Роббинс исследовала связь «Повествования» с романом Ч. Диккенса «Холодный дом» [6, с. 71–86], К. Кейзер – с романом Ш. Бронте «Джейн Эйр» [6, с. 87–105], Дж. Ф. Йеллин – с романом Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» [6, с. 106–116].

Повествование рабыни» Х. Крафтс демонстрирует живой процесс развития, преобразования жанра невольничьего повествования в афроамериканский роман, для которого он вплоть до сегодняшнего дня останется центрообразующим началом, архетипом, дающим о себе знать в мировидении, проблематике, сюжете, мотивах, жанровой модели, хронотопе, системе персонажей, в образах-символах, композиции, языке.

Список литературы

1. Удлер, И. М. Повесть Ф. Дугласа «Героический раб» и ее место в истории афроамериканской прозы // Литература как фактор культуры: материалы Всероссийской науч.-методич. конф. «Культура: личность и общество», 21–23 марта 1996 г. / отв. ред. Л. Д. Плотников. Тюмень, 1996. С. 58–60.

2. Brown, William Wells. Narrative of William W. Brown, a Fugitive Slave. Written by Himself / William Wells Brown. Boston: Anti-Slavery Office, 1847. xi, 110 p.

3. Brown, William Wells. Narrative of William W. Brown, an American Slave. Written by Himself / William Wells Brown. London: Charles Gilpin, 1849. ix, 168 p.

4. Crafts, Hannah. The Bondwoman's Narrative / Hannah Crafts ; ed. with an introd. by Henry Louis Gates, Jr. New York: Warner Books, 2003. xciii, 365 p.

5. Douglass, Frederick. Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself / Frederick Douglass. Boston: The Anti-Slavery Office, 1845. xvi, 125 p.

6. In Search of Hannah Crafts: Critical Essays on The Bondwoman's Narrative / ed. by Henry Louis Gates, Jr., and Hollis Robbins. New York: BasicCivitas Books, 2004. xxii, 458 p.

Ужегова С. О.
аспирант (Челябинский гос. пед. ун-т)

РАННИЕ РАССКАЗЫ-АНЕКДОТЫ ЧЕХОВА КАК СПОСОБ ПРЕОДОЛЕНИЯ СТЕРЕОТИПНОГО МЫШЛЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ

Утверждение, что Чехов является мастером короткого юмористического рассказа, сегодня звучит как непреложная истина. В лаконичных текстах он отступает от многих присущих рубежу веков стереотипов. «У Чехова как художника было своё предназначение. Он должен был осознать положение своих современников, отчуждённых от всеобщего, и выразить их боль, их тревоги, заботы и надежды. <…> Чехов пишет об одиночестве, взаимном непонимании близких людей, о постоянных недоразумениях в человеческих отношениях, о быстротечности времени, перед которым беззащитен человек, не знающий смысла своего существования. Он, как никто, умел поведать о скуке и бессодержательности жизни, замкнутой сугу-

бо частными интересами. Наконец, Чехов, видимо, был первооткрывателем темы абсурдности действительности» [3, с. 9].

В центре внимания писателя – будничная жизнь рядового человека, в частности, бытовая ситуация, а не психологический процесс становления личности или судьба народа, государства. Соответственно в рассказах изображалась бытовая культура человека, вернее, её отсутствие. В качестве объектов пародии в ранних рассказах (1882–1883 гг.) выступали:

- общественные нравы («Жених», «Тёща-адвокат», «Размазня», «Патриот своего отечества» и др.);
- скука жизни («На охоте», «Начальник станции», «Баран и барышня (Эпизодик из жизни "милостивых государей")», «Ядовитый случай» и др.);
- мировоззрение обывателя («Экзамен (Из беседы двух очень умных людей)», «Протекция», «Отставной раб», «Говорить или молчать? (Сказка)» и др.);
- будничная жизнь людей какой-либо профессии («В цирульне», «Из дневника помощника бухгалтера», «Сон репортёра», «О женщины, женщины!» и др.);
- любовные коллизии («Отвергнутая любовь (Перевод с испанского)», «Роман адвоката (Протокол)», «Женщина без предрассудков (Роман)», «Дурак (Рассказ холостяка)», «О том, как я в законный брак вступил (Рассказец)» и др.);
- поверья русского народа («На охоте», «Либерал (Новогодний рассказ)», «В рождественскую ночь», «Завещание старого, 1883-го года» и др.);
- современники («Баран и барышня (Эпизодик из жизни "милостивых государей")», «Жизнеописания достопримечательных современников», «Смерть чиновника» и др.);
- человеческая психология («Темпераменты», «Пережитое (Психологический этюд)», «Репка (Перевод с детского)», «Благодарный (Психологический этюд)» и т.д.);
- разного рода жанры, преобладающие в журналах того времени (объявления, афоризмы, письма, рецензии, научные статьи, протоколы и т.д.), которые призваны передать атмосферу, тенденции времени, подчеркнуть недостатки обывательского мировосприятия.

Ломка общественных стереотипов рубежа веков в ранних произведениях Чехова создаётся за счёт целого спектра приёмов. Одним из главных является обращение к жанру рассказа, который, в отличие от романа, не был широко популярным. Данная жанровая структура была подвергнута изменениям, построению рассказа по законам анекдота.

Анекдот – «полуфольклорный-полулитературный малый эпический жанр, отличительные черты которого – предельный лаконизм, схематичность изображения действующих лиц, сосредоточенность на одной ситуации, которая переосмысливается и переоценивается посредством резкой смены точки зрения (остроумного поворота или пуанта)» [4, с. 22]. С одной

стороны, структура повествования усложняется, с другой, это позволяет автору выпукло изобразить абсурдность бытия и одновременно удалиться от читателя, заставив его таким образом делать самостоятельные выводы.

Стремление выражать авторскую позицию опосредованно, желание приобщить читателя к активному восприятию текста породили непонимание творческого метода Чехова. «Можно предположить, что, говоря о “недостающих в рассказе субъективных элементах”, которые читатель “подбавит сам”, Чехов имел в виду и традиционно-описательные элементы романа, и традиционные привычные формы авторской субъективности, авторского руководства читателем, которые были присущи роману XIX века» [5, с. 12]. Как замечает Е. Курганов, романы «делали жизнь более интересной и яркой». Новое время перестало нуждаться в «заполнении пустот», оно начинает воспринимать лишь лаконичную информацию [2, с. 66]. Потребностям же рубежа веков в полной мере соответствует жанр рассказа. Чехов создаёт новый синкретичный, мобильный жанр на его базе, способный при традиционной форме включать новое содержание. В результате можно наблюдать в чеховском повествовании смешение жанров (рассказ + анекдот, рассказ + притча), а также стилизации под тот или иной жанр, пародии («рассказец», «плач оскудевшего», «сценка из несуществующего водевиля», «ужасно-страшно-возмутительно-отчаянная трррагедия», «выписки из дневника», «приятное воспоминание», «статья научного содержания» и др.).

Стоит добавить, что анекдот «не относится к области юмористики». Его основная задача – «стимулировать историческое и логико-психологическое любопытство, воскрешая быт, нравы эпохи, помогая постигнуть глубинные закономерности национального бытия» [2, с. 26]. Таким образом, можно назвать анекдот вечным жанром, который никогда не потеряет своей актуальности. Смех же – это скорее следствие, нежели причина, реакция (которая может быть, а может и не быть) слушателя на определённую бытовую ситуацию.

Создаётся эта реакция, например, через введение узнаваемых современниками лиц, общественных реалий, характерных бытовых мелочей, дегероизацию и отрывочность повествования. Проиллюстрируем тезис на примере рассказа 1883 года «Жених», в котором представлен типичный юноша, жених конца XIX века.

Действие развивается на железнодорожном вокзале, где прощаются Петя и Варя, влюблённые друг в друга молодые люди:

«– Прощай, моя прелесть! – говорил молодой человек, целуя девицу в белокурую головку. – Прощай, я так несчастлив! Ты оставляешь меня на целую неделю! Для любящего сердца ведь это целая вечность! Про... щай... Утри свои слёзки... Не плачь...» [6, с. 75].

Сцена расставания наполнена нежностью, иногда утрированной: Петя «замигал глазами и заревел, как мальчишка», «вынул из кармана платок, чтобы начать махать»; «Варя повисла на его шее и застонала», «впилась в

его лицо своими мокрыми глазами» [6, с. 75–76]. Казалось бы, идиллия! Но сюжет приобретает неожиданный поворот: герой забывает взять с милой Вари расписку о том, что она обязуется передать Мракову 25 рублей.

«Ведь этакий я дурак! – подумал он, когда поезд исчез из вида. – Даю деньги без расписки! А? Какая оплошность, мальчишество! (Вздох.) К станции, должно быть, подъезжает теперь... Голубушка!» [6, с. 76].

В повествовании чувство любви сменяется вопросами материального плана, подчёркивается, что любовь – не повод доверять человеку. Таким образом, нежные отношения и светлые чувства снижаются, дегероизируются, как и их носители, молодые люди – всё по законам времени. «В анекдоте обязательно должны соединиться локальность и значительность. Сочетание это и обеспечивает роль анекдота как особого рода исторического документа, открывающего важное через мелкое, тенденцию – через деталь» [2, с. 61]. Автор подчеркивает через деталь психологическое состояние героев, намеренно подчёркивает несовершенства жизни. В результате создаётся ощущение «кажущейся произвольности» повествования «при внутренней структурированности» [2, с. 65].

В задачу уже раннего Чехова входит цель сломать стереотипное мышление читателей-обывателей при помощи обращения к жанру рассказа. При этом писатель усложняет его структуру за счёт построения текста по законам анекдота: лаконизм, яркие, узнаваемые образы, случаи из жизни, сходная композиция (зачин – фабула – неожиданная развязка) [1]. Полуфольклорный-полулитературный жанр совмещает и невероятность, и возможность воплощения события в реальной жизни. «Анекдот подключается к текстам, относящимся к областям и разговорного и письменного творчества, чтобы в парадоксально заострённой форме обнажить, раскрыть явление, особенность нравов, черту реальной личности или целого типа. Это и есть доминантная эстетическая функция анекдота. Комизм же, кстати, является скорее побочным продуктом основного эффекта». Комизм – «одно из следствий (обнажение, раздевание реальности, снятие оков этикета часто сопровождается смехом)», принимаемое за причину [2, с. 25].

Рассказы Чехова, как и фольклорные или литературные анекдоты, отражают абсурдность действительности и рассчитаны на читательское восприятие, оценку. Не только автор выносит приговор обществу, но и слушатель (писатель рассчитывает на его присутствие). Именно третье лицо, читатель, определяет судьбу текста: актуален он или нет, вызывает смех или нет.

Список литературы

1. Голованов И.А. Анекдоты // Челябинская область: Энциклопедия. Т. 6. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 895.

2. Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997.

3. Линков В. Я. Скептицизм и вера Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1995.

4. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008.

5. Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс: Saule, 1994.

6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1975. Т. 2.

Украинцева Н. Е.
канд. филол. наук, доцент
(Курганская гос. сельскохозяйственная академия)

ЭКВИПОЛЕНТНАЯ КАРТИНА МИРА В ФОЛЬКЛОРЕ КАЗАЧЕСТВА ЮЖНОГО ЗАУРАЛЬЯ

Ключевые слова: казачий фольклор, воинские песни, исторические казачьи песни, бинарные и эквиполентные оппозиции, модель мира.

Как известно, особое, мифопоэтическое видение древнего человека как неразличение художественного, исторического и интеллектуального объясняется бинарными (привативными) оппозициями, отразившимися в фольклоре. Изучая потенциал слова, семиотические школы (Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман и др.) анализируют также его эквиполентные оппозиции, представляющие не прямое противопоставление, не исключенное третье, а качественные различия. Сопоставления тождественных изображаемых явлений в языке, фольклоре, показывающие их качественное своеобразие, называют синтагматическими связями [5, с. 39]. «Воплощения противопоставления в сказках, плачах, песнях и других текстах вступают в непосредственные синтагматические связи с немифологизированными, обычными для данной среды персонажами и ситуациями, с участием воплощений образуются мотивы и сюжеты» [4, с. 63]. Так происходит наложение (креолизация) обновленной модели мира на древнюю, мифопоэтическую. Например, оппозиция *жизнь* (рождение, свадьба) – *смерть* (гибель и др.) даёт песенный образ смерти воина на поле боя как свадебного пира. Видение эквиполентных оппозиций в фольклоре казачества не допускает упрощенного понимания представленной в нем картины мира, его ментально-культурных установок, регулирующих общественное поведение людей. Кроме того, фольклор казачества репрезентирует качественные различия (при сопоставлении тождественных изображаемых явлений) в представлениях этого сословия о физической культуре, общении с природой, социальном статусе, своей роли в защите государства, о верованиях, домашнем хозяйстве и форме производящего типа занятий, об истории этноса, о культурных и этических традициях, гендерных установках.

Так, предания и мемораты, записанные в бывших казачьих станицах Южного Зауралья (бывшего Оренбургского казачьего войска), и поныне изображают силу, ловкость, выносливость казака, которая воспитывалась с древнейших времен, что было традиционно связано с воинственностью и постоянной воинской службой. Об архаическом отождествлении казачеством мужчины и воина: «На казачьем празднике перетягивали канат, мерились силой. <…> Борются, дерутся без обиды, лежачего не бьют. Правило такое было – лежачего не бьют. У меня вот батя боролся. Они с одним мужиком, нашенским, боролись во дворе. Всё перепахали – никто друг

друга взять не мог. У меня батя был небольшого роста, но в плечах широкий, как говорится, богатырь наилучший.

У нас Верхотурцево болотце есть. Верхотурцев казак был, фронтовик. Рассказывали, он клинок брал. У казаков были в основном шашки и сабли, а клинки были у пластунов (пластуны выполняли особые операции, диверсии. – *Н. У.*). Клинок – он коротенький, но острый. Вот он его платочком обматывал, брал в зубы и при полном галопе под конем кружится: то на нем, то под конем. И сам никогда не порезался, и коню хоть бы раз ткнул в ногу или порезал. Такого не было.

Живет у нас Ольга Константиновна Матвеева. Вот ее отец точно джигитовал. Она рассказывала, что у них была серебряная чаша или блюдо, дак там написано было: «За отличную джигитовку тому-то, такому-то…» [7, с. 249] (Записано от Черкасова А. В. – атамана станицы, в 1998 г.) С другой стороны, фольклор, например, многие лирические воинские казачьи песни (о чувствах тоски казака по дому, родной стороне, о возвращении, о гибели казака) – грустная повесть о том, что конечной целью воспитания физически крепкого, закаленного казака было его участие в военных походах, сражениях, во время которых безвременная смерть воина была обычным делом. Осознание этого противоречия навеивало тяжелые думы. В песне «Уж солнце на вечер…» бодрый диалог с товарищем стоящего «на часах» казака прерывается мыслью о предчувствии собственной гибели и обращения со словами утешения к родной матери: «Мой конь болезни не имеет,| Всегда он весел, громко ржет!| На берегу стоит избушка,| В которой мать моя живет.| Ты не сиди, мать, до полуночи,| Не жги, не жги яркий огонь.| Твой сын давно лежит убитый,| Давно сырой землей зарыт» (с. Звериноголовское. Записано от Л. А. Ивановой, 1934 г. рожд. [2]. Фольклорный образ достигает огромной художественной силы.

Качественные различия представлены в казачьем фольклоре (также и в меморатах) в изображении крепкого домашнего хозяйства, производящего типа занятий и, с другой стороны, походной жизни казака-скитальца, не ведавшего, что ожидает его по возвращении домой после долгого отсутствия. Идеалом казачьей жизни в фольклоре всегда представляется разумно и прочно обустроенный быт, богатый дом, хлебосольно принимающий по праздникам гостей. «Раньше Масленицу справляли – гуляли всю неделю. А уже с четверга начинают кататься. То до тещи, то до матери жениховой едут, то к крестным едут в такие дни…» [8, с. 155]. А.Н. Кривощеков (родом из ст. Звериноголовской, на юге Зауралья), описывая обряды и обычаи оренбургских казаков в 1915 г. («Вестник Оренбургского учебного округа»), примечал: «Как на свадьбах, так и при всех пирушках у казаков существует особый обычай: в одном доме они сидят час, много два, а затем переходят в следующий и снова угощаются, затем в третий, четвертый и т. д., при этом считается долгом побывать у всех тех, кто входит в состав этой компании. Если у кого не придется быть, тот считает себя крайне обижен-

ным» [7, с. 509]. Свадебный обряд оренбургских казаков, описанный А. Н. Кривощековым в начале XIX века, свидетельствует не только об уважении к традициям, но и о достатке представителей сословия: «Каждый отец, предполагающий женить своего сына, заводит жениху прежде всего хороший тулуп, т.е. меховую шубу, крытую сукном, <…> тулуп обходится не дешевле 40–70 рублей. Даже бедные стараются завести новый тулуп, хотя бы и простой, некрытый, из черных овчин» [7, с. 498]. Во время рукобития (пропоя), например, отцу невесты поется: «Тятенька, пей, да меня не пропей! |Уж ты пей-ка, пропей свой новый дом. |Дом пропьешь – выкупишь, |Меня пропьешь – не выкупишь»; матери невесты: «пропей лисью шубу, шубу пропьешь – назад выкупишь»; брату: «ворона коня пропей» [7, с. 501]. Древний символ образа смерти как свадебного пира – символ перехода невесты в новую жизнь. Выражения «новый дом», «лисья шуба», «вороной конь» в более позднюю эпоху выполняют не только роль метафоры, но рисуют устойчивый уклад дома сватов, подчеркивают, что невеста из крепкой семьи. И в то же время во многих лирических воинских песнях неприкаянным странником ощущает себя герой, вернувшийся со службы к разоренному родному гнезду, например, в песне «Прослужил в полку три года»: «<…> *Не родное здесь нам поле* – |Разъезжать нам по лужкам.| *Переулочки знакомы*,| Конь мой рысью поскакал.| Доскакал конь да до жилища,| Становился и заржал (повтор 3–4-й строк).| *Двор* был брошен, *разгорожен*,| *Двор зарос густой травой*.| Выходил сосед да с известием,| Что случилось, рассказал.| Помер, помер да твой папаша,| Умерла родная мать» (зап. от Белоногова А. Н., 1941 г. рожд.) [2]. Особый драматизм придает песне заложенная в слове древняя оппозиция-характеристика социальных отношений: свой – чужой, близкий – далекий, дом – лес [4, с. 63] (в тексте песни выделено курсивом, здесь и далее).

Обряд проводов казака на службу, репрезентирующий его социальный статус, был и праздником для всей казачьей общины, воспитавшей казака, и горем для его семьи. «Проводы казака на службу – всегда со слезами, уходил из дому родной человек. А что его ожидает? Песни прощальные – переживательные. Мало ли что бывало. Вот и пели: «Быть может, на смерть еду я». Особенно тяжелыми были проводы в поход. Лошадь неженатому парню украсят – только чуть морду видно. Попону вышивала девушка, которая была дорога. Она потом становилась его невестой и женой. Женатому казаку лошадь не украшали так пышно, но все-таки жена привязывала ленту или цветок прикалывала. Вели казака в сосенки за станицей. Роща была, а три сосенки наособицу. Они оплаканы, бедные. Сколько слез у них пролито» [1] (с. Усть-Уйское, записано от Бавина Н. В., 1905 г. рожд.). Песня (ее вариант), упомянутая Н.В. Бавиным, впервые была записана в Усть-Уйской станице в 1902 году от Ивана Матвеева и Александры Лосевой для собрания А.И. Мякутина: «Прощай, страна моя родная,| Прощайте, все мои *друзья*!| *Благослови* меня, родная,| Быть может, на смерть

иду я.| Быть может, меткая винтовка| Из-за куста меня *сразит*| И налетит такая ловка,| *Коканец* череп раздробит…» (коканец – кокандец, на войне с Кокандом в Средней Азии. – *Н.У.*) [6, с.148]. Вариант в исполнении Н. В. Бавина, записанный в 1983 году, маркирован топонимом, о войне с Кокандом в нем не упоминается, поется о проводах в поход или на войну вообще, любую: «Прощай, Усть-Уйская станица,| Прощай, все славные друзья,| Прощайте, все мои *родные*,| Быть может, на *смерть иду* я.| Не быть мне в той *стране родимой*,| В какой я, мальчик, был *рожден*.| Быть может, *вражескою пулей*| Я буду вскорости *сражен*» [1] (с. Усть-Уйское. Записано от Бавина Н. В., 1905 г. рожд.). Однако система бинарных символов сохраняется (выделено курсивом).

Фольклор казачества свидетельствует о том, что оно всегда жило мыслью о защите границ государства. Выступая неусыпным стражем пограничья, казак понимал, что охраняет не только покой крепости или станицы, но и весь народ большой и могущественной державы. Эта мысль – в исторических песнях, в топонимике поселений, названных в честь походов: Варна, Берлин, Лейпциг, Чесма, Балканы, Париж. Название поселка Подуровка в песнях и топонимических преданиях казачества Южного Зауралья связывают с походами под началом казачьего полковника Подурова. И в то же время казачьи обычаи демонстрируют, что этот этнос всегда являл собой обособленный замкнутый социум, чуждавшийся неказаков, ставивший себя ступенью выше их. Иногородние представлялись потенциальными разрушителями вековых традиций сословия, выполнявших роль оберега, традиций, которые помогали жить и выживать этому воинственному племени, исполнять возложенные на него государством функции. Делалось различие между принятыми в казачество (поверстанными в казаки) и казаками по рождению. Так, можно было «жить в казаках», «служить в казаках», но полноправным казаком становился только внук принятого и только в случае, если он женился на казачке. Болдыри – рожденные в браке с иногородними – проходили обряд принятия в казаки в 3–7-летнем возрасте [3, с.201]. Отголоски избранности в казачестве сохранились надолго, например, в частушках: «В Косолапово – музлане (мужлане, мужики. – *Н. У.*), <…> а в Казачьем Кочердыке – удалые казаки» [7, с. 126].

Эквиполентный мир фольклорных образов и обычаев казачества раскрывает художественное своеобразие и неповторимость субкультуры данного этноса, пробуждает к ней интерес в современном культурном пространстве Южного Зауралья.

Список литературы

1 Архив кафедры истории литературы и фольклора Курганского госуниверситета. Усть-Уйское, 1983.

2 Архив кафедры русского и иностранных языков Курганской ГСХА. Звериноголовское, 2014. Казак-Кочердык, 2014.

3 Белоусова О. И. Станица Звериноголовская в XVIII – начале XX века // Краеведческий сборник «Земля курганская: прошлое и настоящее». Вып. 14. Курган, 1995. С. 161–204.

4 Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие системы. М.: Наука, 1965. 246 с.

5 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

6 Песни оренбургских казаков / собр. А. И. Мякутин. В 4 т. Т. 3. Песни бытовые. Оренбург, 1906. 314 с.

7 Русский дом. Русские семейно-бытовые традиции в рассказах и песнях старожилов Зауралья / авт.-сост. Л. А. Саверский. Шумиха: Шумихинская тип., 2013. 588с.

8 Традиционные праздники русского населения Южного Урала (Челябинская и Оренбургская области): материалы полевых исслед. / под общ. ред. И. И. Шангиной, Е. А. Чайко; сост. О. Г. Баранова и [др.]. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2012. 303 с.

Федорова В. П.
д-р филол. наук, проф. (Курганский гос. ун-т)

ЧАСТУШКИ В КОНТЕКСТЕ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАУРАЛЬЯ

Эмпирической базой доклада является сборник «Искромётное слово зауральцев. Частушки на переломе веков» (сост. В. П. Фёдорова. Курган, 2015). Частушки в нём представлены персоналиями. В тексте доклада указываются страницы и номер произведения.

Ещё Ф. И. Буслаев показал плодотворность комплексного изучения этнической культуры [1, с. 1]. Характер отношений фольклора с этнографической действительностью, контекстные связи, закономерности и механизмы фольклорного процесса – актуальные проблемы фольклористики [2]. Поздний период формирования частушки обеспечил ей выход на различные ранее сложившиеся виды, жанры, обряды. К тому же, в фольклоре к моменту возникновения частушек выработались характер отношений с действительностью, а также поэтика. Ролевой характер подачи материалов позволил частушкам войти в различные сферы духовной и материальной культуры, выразить многообразие чувств, мыслей, эмоций, показать знание героями различных форм традиционной культуры.

Этнографическая действительность получает в частушках нравственный и эмоциональный заряд. «Типовые ситуации, бытовые нормы, отношения в обществе, семье и т.д. трактуются в фольклоре либо как идеальные, заслуживающие сохранения и поддержки, либо как чуждые народному идеалу, подлежащие осуждению и уничтожению», – отмечал Б.Н. Путилов [3, с. 123].

В частушках не просто воспроизводится какой-то факт. Он – не иллюстрация, а основа для какого-то обобщения. В этом жанре благодаря ролевому исполнению личность освобождается от разного рода «репрессий». В них всё дозволено. Дозволено вводить слушателя в немыслимо трагедийные или фарсовые ситуации, давать оценки, пересекаться с практикой обрядов, комментировать их.

Заявленная тема доклада сужена. Она замыкается на типологических связях частушек с обрядовой жизнью молодёжи. Комплекс частушек – это энциклопедия чувств и переживаний героев, включённых в обрядовые

комплексы русской общины текущего предсвадебного года. Частушки подобно обрядам и обрядовой поэзии презентируют в качестве главных персонажей вечёрки, хоровод, «народик молодой». Коллектив представляется как «мы». «Мы» идеализированы: они «бастенькие» (красивые), румяные, работящие, пляшущие и поющие:

Мы по улице идём,
Только ботики дерём,
Некорыстные смеются,
Во вниманье не берём (с. 156, № 31).

Раздевайтеся,
Не мешайтеся,
Дайте шире ходику
Весёлому народику (с. 148, № 86).

Ряд текстов номинируют пространство жизнедеятельности «весёлого народика». Это изба как центр вечёрок.

Однако более частотным являются мотивы общения на поляночке, у мостика, у речки. Экспедиционные материалы позволяют утверждать, что пространство, представленное в частушках, соотносимо с действительностью. Даже в церковные праздники (и летние, и зимние) включались встречи у воды как возможность знакомства, ухаживаний и формирования будущих семейных пар. В современном Притобольном районе ещё в конце 20-х годов XX века сохранялся обычай смотрин женихов и невест на Крещение, совместное катание на конях: «Вот у нас Прасковья выходила, в двадцать девятом ещё всё было. Вот я знаю, в Черновке ещё было. Все знали, что в Крещенье съезжаются на воду. Весь район знал. Неуж не знали? Знали и едут. А бывало так: если жених с невестой договорились, дак с воды-то и ташшат убегом невесту. А родители дома сидите» [4, с. 41].

Временем общения молодёжи у воды в с. Чернавском современного Притобольного района был престольный праздник – день Святого Афанасия. После обедни время и пространство праздника занимала молодёжь. Она участвовала в коллективных смотринах и в коллективном катании по селу, что восходит к мифологеме, продуцирующей силы молодёжи [5, с. 19–20].

Частушечный мотив вынесения коллективного веселья к воде – это отголосок архаических верований в роль воды как основы жизни [6, с. 174–176]. Кроме того, мифологемой воды как основы первотворения связана другая мифологема: вода как граница между миром живых и предков. Выбор локуса предполагал плодотворное влияние предков на потомков, которые своим присутствием поддерживали «иной» мир, демонстрировали почитание умерших. Естественно, мифологемы, вошедшие в частушки, не восходят непосредственно к мифологической картине мира зауральцев XX века. Они отразили реальность, фактология которой уже утратила древний мифологический пласт, став светским обычаем, часто просто формой забытого содержания. За бытовым мотивом частушек можно вы-

явить мировоззренческую архаику, которая в текстах позднего жанра утратила прежнюю семантику. Частушка просто констатирует, где происходят встречи:

Через речку быстрою
Я мосточек выстрою,
Ходи, милый, ходи, мой,
Ходи летом и зимой (с. 158, № 46).

Частушки отразили мировоззренческие представления о продуцирующем влиянии молодёжного зрелого коллектива, а также веру в единство человека и природы. Характерен обычай, который старожилы Шатровского района называют «Мяться на соломе у бань». Во время Великого Поста на соломе у бань на росстанях (перекрестках) парни и девушки старались побороть друг друга, кувыркались через головы, сидели рядом с выбранной «симпатией» [7, с. 154]. «Очевидно, молодёжная забава с явным любовно-эротическим содержанием некогда имела глубинный смысл: воздействовать молодой силой на урожай злаков, символом которых выступает солома» [с. 75–76]. Вместе с тем, учитывая возраст молодёжи и будущие её задачи по продолжению жизни, на солому возлагали тоже определённые функции: «…передать силу природы молодым, помочь им окрепнуть для вступления в брак» [8, с. 75–76]. Частушка просто констатирует факт пляски на соломе без указания сакрального времени:

Пойду плясать
По соломушке,
Раздайся, народ,
По сторонушке (с. 18, № 200).

Ряд частушек свидетельствует о разрушении отмеченной мифологемы. Солома из сакрального ряда перешла в бытовой с негативной характеристикой героини, греховно «мявшейся» на соломе, а затем умоляющей солому не рассказывать, что было на этой соломе, что в девках делалось.

В ряде текстов отмечено разрушение мифологемы благотворного влияния воды на создание брака. Действие переносится «под мостик». Нижний ярус пространства соотносим с утраченными чувствами, поведением героев. Девушка при расставании с дролей сделала ему оценку: «Ты – мартышка с хвостиком». Это характеризует и ситуацию, и отсутствие искренних высоких чувств.

Частушки отразили представление о факте созревания коллектива и готовности отдельной личности к браку в данном году, то есть между Рождеством и Крещением. У коллектива перед отдельным человеком были обязанности. Так, только в коллективе человек включался в обряды, разыгрывание хороводно-игровых песен, выбор пары (сидение рядом/на коленях), обрядовые бесчинства, подготовка приданого, вечёрки, сборы невесты, опевание её, ночёвки у неё, мальчишник, девичник, участие в «баенном» обряде и т.д. У личности была главная задача – создать семью [9].

Частушки готовность к браку отразили в основном символически. В частности, готовность к браку символизировала одежда. «Достижение совершеннолетия было событием, имевшим важное общественное значение: появлялся новый взрослый член трудового коллектива и продолжатель рода», – заключает Т.А. Бернтам [10, с. 76]. Это отмечалось изменениями во внешнем облике – одежде, обуви, причёске. Семьи обязаны были одеть и обуть (в соответствии с материальным положением) сына и особенно дочь. Заметим, что дети старались тоже заработать для своих нужд. В Самохвалове девушки работали «подшивалками» в большой мастерской по пошиву изделий из овечьих шкур [11, с. 110]. Отличительной особенностью совершеннолетия девушки бы бант, вплетённый в косу. Фиксируется внимание на одежде – символе человека. Опрятность соотносится с чистотой поведения. Она предполагает нежное ухаживание молодца:

Я надену бело платье
С голубой отделочкой,
Ходит миленький за мной,
Как лиса за белочкой (с. 35, № 81).

Отразилось в частушках внимание к моде – фасону. Игнорирование юношей стремления девушки быть современной частушка осуждает:

Чёрна юбка, бела кофта –
Это так фасонисто,
Изменил, теперь подходишь.
Как тебе не совестно (с. 138, № 4).

Особое внимание уделено обуви, так как она связана с пляской, с необходимостью «дроби бить, дроби выколачивать» – действиями, наделёнными в мифологической картине мира сакральностью. Утратив архаическую символику, пляска в жизни и частушках перешла в этико-эстетический план. Она стала средством характеристики человека. Туфли, ботиночки – символ девичества, молодых лет:

Попляшите, мои туфельки,
Носочки голубы,
Уважать не научилась:
Мои годы молоды (с. 284, № 17).

Действия с ботиночками маркируют гендер: пляска в них входит в сферу девичьего обихода. Формой женской жизни определяет им место под лавочкой. Заметим, что в реальной жизни обувь на каблучках была предметом праздничного женского костюма. Однако в частушках ботиночки являются рубежом между девичеством и замужеством.

Уделяется внимание предметам, украшающим одежду, или украшениям. В эпоху появления техники в деревне героями дня, завидными женихами становились трактористы и шофёры. Высокий социальный статус жениха требовал нарядной одежды, свидетельствующей о семье невесты и ответственности её перед браком:

И на кофте кружева,
И на кофте кружева,
Неужели я не буду
Трактористова жена (с. 83, № 13).

В символический ряд одежды входит вышивка, устанавливающая типологические связи изобразительного и вербального искусства. Знание символики изобразительного ряда идеализирует невесту, незнание его искажает её образ. В частности, характерны варианты с мотивом изображения птичьего мира: петухов да курочек. Мифологические истоки образов, закрытые дымкой времени, несомненны. «Мифологические измерения классического наследия» [12, с. 63] здесь угадываются, о чем свидетельствует прочтение частушкой названных образов. В одном из текстов отмечена вышивка на сарафане – «петухи да петухи». Это даёт право героине возносится над женихами:

Не сама я косолапа,
Косолапы женихи.

Это право дано ей знанием семантики вышиваемых образов. «Петух – вещая птица, способная противостоять нечистой силе…» [13, с. 411]. Он – символ плодородия, один из главных атрибутов свадебного обряда. Он входил в цикл новогодних гаданий о женихе. Его изображение наносилось на разные типы одежды невесты и жениха, а также на бытовые полотняные предметы. Незнание семантики вышивки даёт повод насмешки над собой и над соперницей. Изображение «петуха да курочки», то есть незнание традиционной своей культуры вызывают насмешку над героиней. В этом сарафане ее «называют дурочкой».

Всё верно. Паре – петушок да курочка – не место на сарафане. Женская символика курицы выступает в сопоставительном ряду с пословицей: «Курица – не птица, баба – не человек». Полный отрыв от традиционной вышивки осужден. Героиню, которая вышивает на сарафане нолики да нолики, «любят алкоголики»

Нолики на сарафане – идентификация пустой судьбы, любви алкоголиков.

Предсвадебный период требовал добротной и нарядной одежды жениха. В частности, характерен цветовой код, соотносимый с цветовым кодом лирических любовных песен: зелёный, синий, голубой, розовый, белый. Наряду с вышивкой рубашки идеализируются новомодные одежда и обувь: бареточки, маринадочка, пиджачок. Готовность к браку номинирует пояс, семантика которого как дороги, жизненной силы, оберега широко известна в верованиях восточных славян. Пояс также наделяется «оплодотворяющими и оздоравливающими свойствами» [14, с. 433]. В частушках, отразивших жизненные реалии, он входит в состав подарков как знак любви:

Чем Яшу подпояшу,
Нет широкого ремня?

Куплю ленту в три аршина,
Подпояшу Яшу я (с. 160, № 65).

Неряшливая одежда – повод к насмешке:

Все пришли, принарядились,
При галошах, при часах,
А моё-то чучело
Чуни нахлобучило (с. 404, № 3).

В ряде текстов одежда парня маркирована возрастом старости, то есть символическим исключением из коллектива молодёжи:

Меня милый изменил,
Я сказала: «Ох, ты,
У тебя одна рубаха –
Из бабушкиной кофты» (с. 345, № 138).

Карнавальность частушечного праздничного смеха проявляется в перевёрнутостиреальных фактов: парни то брюки бантиком завяжут, то их поверх «джинсы» натянут:

А курганские ребята
Из себя культуру гнут,
Брюки бантиком завяжут,
И в кино они идут (с. 399, № 20).

Мой милёночек блатной,
По блату одевается:
Брюки чёрного сукна
На джинсы напускаются (с. 167, № 134).

«Этот весёлый, ликующий смех и – одновременно насмешливый, высмеивающий, отрицает и утверждает, и хоронит, и возрождает» [15, с. 8–14].

Многочисленны в частушках аллюзии к свадьбе, начиная со сватовства и заканчивая мотивами вхождения в новую семью, пополнения родни, возникновения новых семейных чинов: золовка, свекровь, свёкор, деверь, сноха, тёща и т.д.

Отмечается важность возраста вступающих в брак. Перестарки «двадцати пяти годов» замуж не годятся (с. 405, № 18). Отвергается и ранний брак. В соответствии с широко бытовавшим в крае браком-убегом укрепились мотивы увоза милки из-под венца, угроза родителям: «Не дадите ладóм замуж, я убегом убегу». В репертуар многих исполнителей входят частушки с мотивом сватовства. Ролевой характер позволяет иронизировать и над собой, и над ситуациями:

Меня сватать приезжали
На белой кобыле,
Всё приданое забрали,
А меня забыли (с. 84, № 25).

Приезжали меня сватать
С позолоченной дугой,
Пока пудрилась, румянилась,
Уехали к другой (с. 79, № 29).

Идеализирует свадьбу поезд «женихов», приехавший за невестой. Частушка передаёт звуковой и цветовой ряды обрядового момента:

Зазвенели колокольчики,
Затопал вороной.
Ты готова ли, сударушка,
Приехал за тобой (с. 79, № 33).

Вторичен по отношению к обряду частушечный образ бани. Сопоставление с обрядовой свадебной песней позволяет говорить о комментаторском характере позднего жанра. Другое дело, что за этой, не прикреплённой к обряду поэзией, угадываются архаичная мифологическая картина мира и её реализация в обряде. Баня в свадебном обряде, по архаическим верованиям, – место перехода жениха и невесты в зрелую половозрастную группу, очищения, получение здоровья и плодовитости. В Зауралье топили три бани: для жениха, невесты и молодых. Е.О. Кагаров верно писал о том, что «…обрядовое купание невесты в бане является пережитком старинного ритуала бракосочетания с духом бани, банником, которому невеста приносила в жертву свою девственность» [16, с. 646]. Но в частушках баня – средство оценки милого / милой. Палитра этических приговоров необычайно широка: от восторга до негодования, от идеализации до резкого осмеяния.

Юноша хвастает тем, что у него баня кирпичная и милка симпатичная. В женских частушках кирпичная баня милёнка даёт повод дать ему оценку как трепачу из трепачей:

У кого какая баня?
У меня – из кирпичей.
У кого какой милёнок?
У меня – из трепачей (с. 337, № 63).

Упоминаются венчание, невестины дары, преподнесённые свекрови и золовке, свадебный пир, плетение кос и т.д. Вплетаясь в жизнь молодежи, частушки показали не только чувства человека переходного, ламинального периода. Мотивы жизни сердца переплетаются с многоцветьем чувств и бытовых явлений, ситуациями труда и праздника. Занимая значительное место в праздниках, частушки сами становились праздничным, раскрепощающим элементом.

Список литературы

1. Буслаев Ф. И. О народной поэзии в древнерусской литературе // Ф.И. Буслаев. О литературе. Исследования. Статьи. М., 1990. С. 30–91.

2. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994; Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., 1986; Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.

3. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура.

4. Русская свадьба сибиряков Среднего Притоболья. Автор-составитель М.Г. Екимов. Курган, 2002.
5. Обзор экономического и сельскохозяйственного состояния Курганского округа и города Кургана Тобольской губернии. Приложение. Нравы, образ жизни и обычаи обитателей деревень Курганского округа. Курган, 1895.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1994.
7. Архив фольклорной лаборатории КГУ. Колл. «Ильино-91», с. 154; «Широково-88», с. 63.
8. Фёдорова В. П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. Курган, 1997.
9. Бернштам Т. А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в. Л., 1988.
10. Бернштам Т. А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в.
11. Фёдорова В.П. Свадьба на Ирюме. Челябинск, 1991.
12. Хренов Н. А. Роль мифа в интегральной культуре XX в. // Традиционная культура. Научный альманах. М., 2001, № 1.
13. Шарапова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001, с. 411.
14. Там же, с. 433.
15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
16. Кагаров Е. О. О значении некоторых русских свадебных обрядов // Известия Академии наук, 1917, № 9

Шкатова Л. А.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. ун-т)

РЫНОЧНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ФОЛЬКЛОРНОМ СОЗНАНИИ РОССИЯН

Рыночные отношения, характеризующие современную экономическую и социокультурную ситуацию в России, меняют привычный уклад жизни и базовые ценности россиян, выросших в условиях социализма. Так, вызывает опасение у старшего поколения признание молодежью денег, а не человеческих взаимоотношений главным условием житейского благополучия (*Не имей сто друзей, а имей сто долларей*), успеха на рынке товаров и услуг как основного показателя социального престижа (*Все на продажу!*), агрессивный характер недобросовестной торговой рекламы (*Не обманешь – не продашь*). Поэтому актуальным является обращение к традициям нашего народа, отразившимся в фольклорных текстах, и, прежде всего, в пословицах – кратких, ритмически организованных, устойчивых образных изречениях. Именно они отражают восприятие в фольклорном сознании актов купли-продажи и их субъектов: продавцов и покупателей.

Вслед за И. А. Головановым под фольклорным сознанием мы понимаем «идеальный объект как совокупность представлений, образов, идей, получающих свои репрезентации в произведениях фольклора» [1, с. 11].

В качестве основного источника материалов нами используется сборник В. И. Даля «Пословицы русского народа», изданный в 2002 году, но аутентичный прижизненному изданию 1862 года [2].

В пословицах отражается представление о рынке как естественной сфере жизнедеятельности, связанной с осуществлением актов купли-продажи: *Куплей да продажей (запросом да подачей) торг стоит; Продавцу воля, покупателю другая; Запрос о подаче не волен; У купца расчет, у покупателя другой (свой); Базар (Торг) на ум наведет (ума даст, т.е. надоумит о ценах).*

Однако народная мудрость предупреждает: *Торговля – кого выручит, а кого выучит; Торг – яма: стой прямо, берегись, не ввались, упадешь – пропадешь; Продал – прожил; купил – нажил.*

Центральной фигурой рынка выступает продавец, отношение к которому двоякое. С одной стороны, характерно признание его обеспеченности и более высокого социального статуса: *Продавец в красных сапожках ходит (щеголяет).* С другой стороны, обращается внимание на этический аспект торговых операций: *Неправедная корысть впрок нейдет; Неправедно (Неправдою) нажитое боком (ребром) выпрет; Неправедная нажива – огонь. Неправедная нажива – не разжива; Торгуй правдою, больше барыша будет.*

Базовой ценностью при торговле называется репутация (слава) продавца: *Хоть нет барыша, да слава хороша; Не до барыша, была бы слава хороша.* Сама прибыль (барыш) должна добываться честным путем: *Обманом барыша не наторгуешь.* Стремление обогатиться нечестным путем (*разжиться*) осуждается: *Дорожится: хочет разжиться; Продорожил – ничего не нажил, а продешевил да два раза оборотил – нажива и есть.* Не отрицается наличие нечестности среди продавцов: *Кто чем торгует, тот тем и ворует; Кто торгует, тот и ворует; Торговать, так и горевать (и воровать); Купчик купец, разудалый молодец. Купец – плутец. Купчик голубчик – деньголупчик (деньги лупит).*

Об особых отношениях в сфере торговли говорят следующие пословицы: *Торг дружбы не знает; Торг торгом, а дружба даром; На торгу два дурака: один дешево дает, другой дорого просит; Продавцовой божбе не вверяйся (не верь).*

Важно, что не все можно продать и купить: *Заветного не продают; На завет и цены нет; Не продажное, а заветное.*

Ряд пословиц явно имеет своим адресатом продавцов: *Пора деньгу берет (кует); Товар места не пролежит; Нужда придет – стала не стала цена, а продавай; Нужда цены не ждет; Ты с запросом, а я с подачей; Не запрос корыстен, а подача.*

Здесь уже допускаются отклонения от правил честной торговли: *Не солгать, так и не продать; Не хваля, не продашь; не похуля, не купишь; Нам товару не хвалить, так и не свалить; Не подкрасив (Не подцветив), товару не продашь.* Но столь часто используемую современниками фразу *Не обманешь – не продашь* в перечне приводимых В. И. Далем пословиц о торговле мы не обнаружили. В них скорее заложены правила речевого поведения торговца: *Про-*

си много, а бери, что дают; Запрос в карман не лезет; Спрос не бьет в нос; Мой запрос, твоя подача; Ваши деньги, наш товар.

Особое место занимают изречения о прибыли (прибытке) и убытке (изъяне): *С прибытку голова не болит (головушку не разломит); От изъяну нигде не уйдешь; Убыток наводит на прибыток.*

Важное значение придается умению вести учет (счет): *Деньги счет любят, а хлеб меру; Без счету и денег нету; Не все с верою – ино и с мерою. Кому как верят, так и мерят; Никому не верь, только счету верь; Счет не обманет. Счет всегда правду скажет*.

Денежные отношения воспринимаются как противопоставленные дружеским и даже родственным: *Чаще счет, дольше (крепче) дружба; Дружба дружбой, а в карман (в горох) не лезь; Дружба дружбой, а денежкам счет; Брат братом, сват сватом, а денежки не родня; Родство – дело святое, а торговля – дело иное; Свои (Свои люди) – сочтемся. Что за счеты промеж своих?*

Интересна самохарактеристика продавцов: *Нам лишь бы сбыть да на покупателя угодить; Наш Мишка не берет лишка; Купить дорого, продать дешево.* Обращает на себя внимание стремление вызвать сочувствие: *Купишь – платишь, продаешь – плачешь; Лучше торговать, чем воровать; Лучше воровать, чем торговать (о плохой торговле); Купить-то и внучек купит, а продать и дед намается.*

Гораздо меньше пословиц имеют своим адресатом покупателей: *Илья пророк выбивает градом хлеб у тех, кто обмеряет; Продавец пожалеет – новокупка не ко двору; Купил, не купил, а поторговаться можно.*

Здесь тоже находим правила житейского поведения в ситуациях торговли: *Дорого да мило, дешево да гнило; Дешево да гнило, дорого да мило; Дорого да любо, дешево да грубо; И дешево и сердито; И товар хорош, и цена веселая.*

Таким образом, пословицы русского народа свидетельствуют о почти полном отсутствии в фольклорном сознании меркантильности при восприятии торгово-денежных отношений, понимании их специфики и противопоставления как родственным, так и дружеским связям, стремлении подчинить взаимоотношения в рыночной сфере морально-этическим законам.

Список литературы

1. Голованов И.А. Константы народного сознания в устной народной прозе Урала (XX – XXI вв.): моногр. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2014. 296 с.

2. Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: ЭКСМО-Пресс; ННН. 2002. 616 с.

ţ Ơ.ɯj dzII
ЯЗЫК И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Батршина Д. Р.
магистрант (Челябинский гос. ун-т)

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ РЕАЛИЗАЦИИ СУБКУЛЬТУРЫ ФУТБОЛЬНЫХ ФАНАТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЧЕВОК И КРИЧАЛОК)

Вопрос о речевом поведении футбольных фанатов весьма актуален в современной социокультурной ситуации.

Футбольные фанаты выступают неотъемлемой частью спортивных состязаний и в каком-то смысле являются лицом команды. Они готовят яркие, красочные, запоминающиеся представления на матчах любимой команды, но не всегда удачные. Из выпусков новостей мы иногда узнаем, что футбольные хулиганы срывают матчи, выбегая на поле, что грозит их команде техническим поражением, отвлекают и даже травмируют игроков-соперников. Возможно, поэтому футбольный фанат как социальный феномен привлек внимание ученых по всему миру. Они рассматриваются в культурологическом, психологическом, психолингвистическом, социолингвистическом и других аспектах. Как указывают многие исследователи, спорт постоянно расширяет свою социальную значимость и «втягивает все новые области в сферу своих владений» [6].

Для нас интересно рассмотреть речевое поведение футбольных фанатов с лингвистической точки зрения. Наиболее полно субкультура футбольных фанатов выражается в песнях, кричалках, речевках, текстах баннеров. Эти жанры относятся к околофутбольному фольклору и рассматриваются обычно как современный городской фольклор [2]. Футбол является спортивным состязанием, в котором участвуют спортсмены, точнее – футбольные команды. Болельщик при этом является зрителем, свидетелем этой борьбы. В отличие от него, футбольный фанат участвует в матче активно, поскольку полагает, что от него зависит результат матча.

Социолог А. Н. Тарасов «оправдывает» такое восприятие действительности следующим образом: «Субкультура фанатов – субкультура изначально ксенофобская (хотя и не в строго политическом смысле). Поскольку она не возникла самостоятельно, а практически искусственно создана, стартовым условием было наличие противостояния между клубами, чужая команда и ее фанаты автоматически воспринимались как не свои, чуждая и

более или менее враждебная сила. То есть агрессивное разделение «свои – чужие» заложено в основу субкультуры и навязано ей извне» [5].

Рассмотрим, как осуществляется идентификация своих и чужих спортсменов в речёвках и кричалках футбольных фанатов.

Первую группу составляют одобряющие и подбадривающие тексты, адресованные отдельным футболистам:

Пустыня, тундра ли, тайга –
везде есть фаны ЦСКА!!!
Кто лучше всех играет в отборе?
Наш опорный Евгений Алдонин!

Может, где-то ты и Моцарт –
Здесь не филармония.
Забивалу не найдут,
Но исход нам ясен,
В первом – им от Лехи дубль,

Во втором – от Васи.
Бей ты день, бей ты два –
Не пробьёшь Габулова!

Играйте красиво,
Играйте на славу,
Чтоб мяч не дошёл
До Малафеева Славы!

Самая крутая для соперника подстава,
Если в воротах Малафеев Слава.

В данных кричалках фанаты футбольного клуба ЦСКА подбадривают игроков своей команды. Ключевые слова: *«лучше всех», «исход нам ясен», «бей ты день, бей ты два», «играйте красиво, играйте на славу»* – отражают приподнятое настроение болельщиков.

Вторая группа кричалок с упоминанием конкретных имен футболистов – это деморализующие речёвки. Кричалки такого типа ориентированы на то, чтобы сбить настрой игроков команды-противника и ее болельщиков.

В поговорке пуля – дура, на поляне Ковтун Юра!

Ленинградцы, извините!
С Чехом вам не быть в зените.

От Зенитчика Горшкова толку меньше, чем от фола.

«Лось» попал под паровоз –
Тот и тащится как воз.

В раздевалке звуки ора –
Вновь промазал Обиора.

Овчинник не должен в сборной играть,
Он научился лишь только орать!
Пускай отдохнет и чуть-чуть Малафеев,
В России ведь есть еще Акинфеев!
Место в основе займет Игорек,
Тогда семь голов нам никто не забьет!!!

Последнюю кричалку можно рассматривать как текст, который одновременно высмеивает игрока противника и восхваляет игрока своей команды.

Отдельно мы выделяем группу кричалок, в которых воспроизводятся имена известных футболистов, таких как Астаповский, Чесноков, Ольшанский, Бобров:

Вам не стоять, как Астаповский,
И не играть, как Чесноков,
*И в ж*** ваш «Спартак» московский –*
Контора грязных «мясников».

Союз нерушимый армейцев московских
Сплотил нас навеки советский футбол,
Да здравствует лучший вратарь Астаповский,
Могучий и сильный армейский орел.
Славься, команда непобедимая!
Игра Чеснокова – надежный оплот,
Сережа Ольшанский – защитник любимый
И Сева Бобров нас к победе ведет.
Сквозь грозы сияло нам солнце победы,
И Всеволод Бобров нам путь озарил.
Растопчем «Динамо», «Спартак» и «Торпедо»
Со всеми расправиться хватит нам сил.
Могучая поступь великой команды
Железного волей навек скреплена.
Господь нам поможет, и нашему клубу
Мы будем верны беззаветно всегда!

Итак, речевая деятельность футбольных фанатов представляет собой значимый объект для исследования. Будучи неотъемлемой составляющей футбольного клуба, фанаты создают перформанс на протяжении всего фут-

больного матча. Скандируемые ими кричалки и речевки служат одним из способов общения с футболистами, тренерами и руководителями клубов. При этом слово футбольного фаната становится действенным оружием в борьбе за победу.

Список литературы

1. Гумбрехт Х.У. Похвала красоте спорта / пер. с англ. В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 176 с.

2. Илле А. Футбольный фанатизм в России: Фан-движение и субкультура футбольных фанатов // Молодежные движения и субкультуры Петербурга. СПб., 1999.

3. Неофициальный сайт болельщиков ПФК ЦСКА [Электронный ресурс]. URL: http://cskamoskva.ru/shouts.

4. Сайт футбольных кричалок [Электронный ресурс]. URL: http://futkrichalki.ru.

5. Тарасов А. Субкультура футбольных фанатов в России и правый радикализм / [Электронный ресурс]. URL: http://scepsis.ru/library/id_2965.html.

6. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

Борисенко Т. В.
канд. филол. наук, ст. преп. (Челябинский гос. ун-т)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «ВЛАСТЬ» В РУССКОЙ И БРИТАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕТСКОЙ ФЭНТЕЗИ)

Согласно С. Г. Воркачеву, «концепт – это культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму» [1, с. 79–95]. В центре внимания лингвокультурного концепта – «представление о культуре как о «символической Вселенной» (Кассирер), конкретные проявления которой в каком-то «интервале абстракции» (в сопоставлении с культурой) обязательно этноспецифичны» [2, с. 13].

Слово-имя концепта «Власть» в русском языке обозначает «право и возможность распоряжаться кем-нибудь, чем-нибудь, подчинять своей воле», это также «политическое господство, государственное управление и органы его», «лица, облаченные правительственными, административными полномочиями» [3, с. 74]. Английское имя концепта – *power.* Одно из многих значений слова – «способность влиять на людей и контролировать то, что думают и делают люди», также это «политический контроль» [5, с. 1160]. Слова-имена концепта «Власть» в рассматриваемых языках обладают схожими значениями, что отражается и в вербализации этих концептов.

В произведениях жанра фэнтези авторы описывают особый мир, отличный от реального. Важно в фантазийном мире то, кто и как им управляет. Довольно часто конфликт произведений фэнтези основан на борьбе за власть и борьбе за свержение несправедливой власти, тирана. Авторы детской фэнтези говорят о властелинах города (Т.С. Леванова), волшебного

мира (Дж.К. Роулинг, Т.Ш. Крюкова), руководителях школы (Дж. Ниммо, Дж. Роулинг).

Волшебным миром Дж.К. Роулинг руководит Министерство Магии (*Ministry of Magic*), во главе которого стоит министр Корнелиус Фадж. *Fudge* с англ. «мошенник», «обманщик», «вводить в заблуждение».

На примере Альбуса Дамблдора и Волан-де-Морта изображена оппозиция двух типов власти. Эти герои представляют крайние точки борьбы добра и зла, которая выражается в их противостоянии. Дамблдор как руководитель притягивает людей справедливостью, своим умением достойно себя держать, здраво мыслить. Поступки, слова и точка зрения Дамблдора характеризуют его как справедливого руководителя: «*Innocent until proven guilty,* Severus, – he said firmly» [7, с. 38]. Волан-де-Морт борется за власть всеми возможными способами. Он вызывает страх у людей. Его имя боятся произносить. С Темным Лордом связаны такие лексемы, как *died, attack, kill* и другие. Он стремится восстановить свои силы и вернуть себе власть. Дамблдор, напротив, не стремится к власти и отказывается от поста министра. Для автора хороший правитель – это тот, который не ищет власти.

В целом, у Дж.К. Роулинг власть как таковая не является доброй или злой. Все зависит от человеческих качеств и мудрости руководителя.

В романе Дж. Ниммо «Чарли Бон» у власти стоит зло. Академией, в которой учится Чарли Бон, управляет семья Блур: директор Доктор Блур, его сын, Манфред, и Эзекиль Блур. Как люди они очень неприятны. Форма власти, которую избрали Блуры для управления школой, – тирания, поэтому многие правила школы и формы наказания жестоки и лексические единицы, обозначающие их, реализуют концепт «Зло». Для описания школы в тексте часто встречаются следующие лексемы: *trouble, detention, rule,* (*not*) *allowed, have to (do*), *be quiet, silence, break the rules, punished.*

Как и в романах Дж.К. Роулинг, в книге Дж. Ниммо говорится о том, что зло стремится к власти. При этом, автор подчеркивает, что добро должно бороться с несправедливой властью, иначе оно потакает злу. Таким образом, несмотря на то, что руководящие должности часто занимают представители зла, добру нельзя бездействовать.

Рассмотрим русскую фэнтези. В романе Т.С. Левановой «Сквозняки» во главе города Как-о-Дум стоит *Иодеаколон Мудреный*. Имя властителя указывает на ироничное отношение к нему. Кроме того, оно показывает то, какую политику ведет этот человек. Выставляя себя мудрецом, на самом деле, он оказывается глупым правителем. Мудреный и та власть, которую он представляет, резко отличается от власти, изображенной в указанных выше английских произведениях детской фэнтези. В данной русской повести у власти стоит зло, но это зло другого характера. Если в английской фэнтези Волан-де-Морт и доктор Блур умные люди, обладающие огромной силой и способностями, то у Т.С. Левановой Мудреный – достаточно глупый, ничего не умеющий делать человечек. Он *невысокий, худой* в ярком

цветастом халате, очень похож на *зайца.* Тем самым автор показывает, что часто люди не задумываются над тем, кому подчиняются, мечтают об *освободителе*, и при этом сами бездействуют.

Дворец Правителя представляет собой метафоричное отражение того, какая в городе власть, поэтому его описание следует отнести к средствам вербализации концепта «Власть». Дворец похож на *трухлявый пенек,* крыша или *отсутствовала*, или была *разрушена*, стены местами *обвалились*. Внутри здания роскошь сочетается с разрухой: *роскошные ковры*, наваленные кое-как на *шаткие лестницы со сломанными перилами*, *изумительно чистые полы* и *разбитые стены*, *роскошные светильники* и *чадящие факелы*.

В романе показано, что власть может быть и злой, и доброй. Только законный правитель, выбранный магическим Жребием Власти, способен привести государство к процветанию. Незаконный правитель приносит зло и разорение.

В центре повести Т.Ш. Крюковой «Хрустальный ключ» находится ведьма Морра, которая, потеряв когда-то власть и могущество, стремится вновь их обрести. Эта ведьма представляет пример жестокой власти зла. Концепты «Зло» и «Власть» реализуются посредством лексических единиц, описывающих ее внешность и поступки, выражающих то, как она подчиняет себе людей и магические существа. Имя *Морра,* вероятно, связано с духом Мара (Маруха, Мора, Кикимора). В славянской мифологии Мара – «злой дух, первоначально воплощение смерти. Позднее отчасти утратила связь со смертью, но сохранила скверный характер, способность к оборотничеству. Мара считалась также божеством сна, ветра, болезней и смерти от болезней» [4, с. 122]. Морру можно сравнить с английским отрицательным персонажем Волан-де-Мортом. В их именах есть похожие корни – мор(т). С латинского языка слово «mors» (родительный падеж – mortis, дательный падеж – morti) переводится смерть, кончина. В повести Морра описана как злая ведьма, *несущая беды и несчастья*. До потери своего могущества она появляется в образе очень *красивой девушки*. Это говорит о том, что, красота и молодость необходимы для удержания власти. Они притягивают людей, вызывают доверие. Но и жестокий взгляд Морры заставлял подчиняться ей.

Чтобы подчинить кого-либо своей власти, Морра играет на его слабостях. Так, карлики мечтают получить неограниченную власть, и ведьма обещает им отдать человеческое сердце для зелья. Мастер (или Сердитый) гордился своим умением, и Морра сумела уговорить его сделать ей волшебное зеркало Кривды.

В повести есть примеры доброй власти. По дороге к Хрустальному ключу дети встречают Вечорку, хозяйку Медного царства. Ее характеризуют следующие лексические единицы: *захлопотала хозяйка, добрая, голос звучал ласково и приветливо, рада пособить, поклонилась гостям*.

Автор показывает, что власть зла основана на унижении, страхе и подхалимстве. Она не крепкая, так как рядом с ней всегда предательство и обман. Власть добра крепкая и нерушимая. Она связана с любовью.

Итак, основой положительной власти в английской фэнтези является уважение, честность и верность. Злая власть основана на службе, подчинении, страхе. Авторы подчеркивают мысль о том, что нельзя бездействовать, когда зло находится у власти, против него нужно бороться.

В анализируемых русских произведениях можно отметить следующие особенности реализации изучаемых концептов. Концепт «Власть» тесно связан с понятием *хозяин*/*хозяйка*. В русской фэнтези хороший хозяин – хороший правитель. Основа доброй власти – любовь, дружба и доверие. Злая власть держит подчиненных в страхе и унижении.

Список литературы

1. Воркачев С. Г. Любовь как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2007. 284 с.

2. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж, 2002. С. 79–95.

3. Словарь русского языка / под ред. С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. 16-е изд., испр. М.: Русский язык, 1984. 797 с.

4. Энциклопедия славянской мифологии / под ред. А. А. Бычкова. М.: Олимп, АСТ, 2008. 323 с.

5. Macmillan English Dictionary for advanced learners / M. Rundell. Macmillan, 2007. 1748 p.

6. Rowling J. K. Harry Potter and the Philosopher's Stone. London: Bloomsbury, 1997. 223 p.

7. Rowling, J.K. Harry Potter and the Chamber of Secrets. London: Bloomsbury, 1998. 251 p.

8. Крюкова Т. Ш. Хрустальный ключ. М.: Аквилегия-М, 2010. 432 с.

9. Леванова Т. С. Сквозняки, первая миссия. М.: Эксмо, 2009. 416 с.

10. Nimmo J. Midnight for Charlie Bone. New York: Orchad Books, 2002. 401p.

Выхрыстюк М. С.

д-р филол. наук, проф.
(Тобольский ф-л Тюменского гос. ун-та)

«ОПИСАНИЕ СИБИРСКОГО ЦАРСТВА…» Г. Ф. МИЛЛЕРА КАК ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Научный труд Герарда Фридриха Миллера «Описаніе Сибирскаго царства и всѣхъ произшедшихъ въ немъ дѣлъ, отъ начала, а особливо отъ покоренія его Россійской державѣ по сіи времена» [КП 1348], хранящийся в фондах ГБУТО «Государственный архив в г. Тобольске», содержит ценные сведения о происхождении Сибирской земли и ее народах, о их ремеслах и промыслах. В источнике представлен материал о походе Ермака на Сибирское татарское ханство, о его приготовлениях, о его главной битве, увенчавшейся победой, – захватом столицы Сибирского ханства, о дальнейших распрях с местным населением и, наконец, о гибели самого Ермака. Главу 1 «Извѣстіе о древнихъ приключеніяхъ прежле Россійскаго владѣнія» Герард Фридрих Миллер начинает следующим образом: «Понеже Сибирь не многимъ болѣе такъ за 150 лѣтъ въ Россіии извѣстна учинилась, а въ прчихъ Европейскихъ государствахъ ещё и позже объ ней узнали,

и въ оной изъ древнихъ лѣтъ были только такіе жители, которые себя оружіемъ, а не описаніемъ своихъ дѣйствъ прославить старались, къ томужъ ни наукъ не знали, ни же писать умѣли, дабы тѣмъ дѣла свои потомкамъ памятны оставить» [1, с. 1]. Далее автор пишет о местных народах, заселявших этот край, но предпочтения отдает коренному населению – татарам: «Первый и главнѣший народъ въ Сибири есть Татары, которые живутъ въ полуденныхъ странахъ около рѣкъ Тобола, Иртыша, Оби…» [1, с. 1]. Г. Ф. Миллер уважительно описывает занятия татар, многочисленность их семей, их нравы и обычаи. Любопытны записанные ученым туземные предания, в частности «словесные сказки» татар, легенды о введении Кучумом магометанского исповедания в Сибири и об установлении культа местных святых, «которыхъ память татары и ныне празднуютъ» [1, с. 5]. Писатель подчеркивает щедрость суровой сибирской природы: «…посланная ясашная казна въ году состояла въ 60 сорокахъ соболей; въ 20 черныхъ лисицахъ и въ 50 бобрахъ» [1, с. 114].

Богат был этот край, не хотел татарский хан делиться им с Ермаковым войском. Видел он разорительным «…Ермаково на Сибирь предпрїятїе…» [1, с. 116]. Казаки старались «…представить ту опасность, которая отъ Сибирскаго Хана Россійскому государству можетъ воспослѣдовать, ежели оной Ханъ за Казацкія поступки Россіи мстить похочетъ» [1, с. 116]. И тогда, как пишет автор, получена была из Москвы «…первая вѣдомость о Ермаковомъ на Сибирь предпріятіи…» [1, с. 116]. После чего состоялся великий поход Ермака, который увенчался успехом. Автор с гордостью описывает храбрость Ермакова войска, доблесть его оружия. Г. Ф. Миллер раскрывает уникальные стороны жизни населения и русских казаков, их многочисленные проблемы сосуществования, знакомит с разными сторонами быта людей, их обычаями, занятиями, образом жизни, средствами передвижения и т. д. В книге описана история Сибири в период до ее освоения русскими: об ее открытии казаками и присоединении к Московскому государству, о падении ханства Кучума, об основании древних сибирских городов – Тюмени, Тобольска, Сургута, Томска и др.

Лексический состав «Описанія Сибирскаго Царства…» Г. Ф. Миллера обусловлен жизнедеятельностью этого крупного по тем временам центра экономической и культурной жизни Сибири. Испокон веков здесь проживали разные племена, развивались различные ремесла, обусловленные природой этого сурового края, строились храмы, открывались монастыри. На эту землю совершались набеги, за нее боролись, воевали. Поэтому, описывая Сибирь, Г. Ф. Миллер отразил все стороны повседневной жизни исконных жителей.

Таким образом, язык «Описанія Сибирскаго Царства…» в силу своей содержательной специфики представляет собою своеобразный сплав стилистических языковых элементов с разноплановой лексической информативностью каждого пласта. Источник снабжен обширным справочным ма-

териалом. Большая часть сведений, сообщаемых Г Миллером, впервые введена им в научный оборот.

Источник

1. Описаніе Сибирскаго Царства и всѣхъ произшндшихъ въ немъ дѣлъ отъ начала, а особливо отъ покоренія его Российской державѣ по сіи времена // ГБУТО «Государственный архив в г. Тобольске», КП 1348.

Глазкова С. Н.
д-р филол. наук, доцент
(Миасский ф-л Челябинского гос. ун-та)

ОБЕДНЕНИЕ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ТРАНСФОРМАЦИИ РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

В названии одной из статей А. Д. Шмелева, исследователя языковой картины мира, прямо обозначен двойственный взгляд на проблему изменений в современном русском: «Ложная тревога и подлинная беда» [8]. Эта проблема волнует автора данной статьи. Для анализа нами взяты материалы «Словаря русской ментальности» под редакцией В.В.Колесова [6]. Ценность словаря очевидна. Цель статьи – не критиковать столь серьезный и важный труд, но попытаться проанализировать современное состояние дел, динамику ментального лексикона русских. Автору хотелось бы вслушаться в речь новых поколений россиян, установить концептуально значимые для них единицы речи, понять, о чем говорит забвение вековых смыслов и что им противопоставлено.

По мнению Н.И. Толстого, этноязыковая картина мира, «как способ отражения мира в сознании коллективного носителя языка» реконструируется «на основе анализа лексико-фразеологической и семантико-категориальной систем языка» [7, с.124]. Действительно, языковая картина мира объективируется прежде всего в лексике. Лексика, значимая с национально-культурной точки зрения, образует ментальный лексикон.

Во многих работах лингвистов (см., например, статью А.А.Залевской «Ментальный лексикон: конструкт, метафора, миф?») дается понимание терминологического словосочетания «ментальный лексикон» как «внутреннего лексикона», «словаря в голове» индивида [1]. Однако в предисловии к Словарю ментальности В.В.Колесов употребляет указанное словосочетание в другом значении. Под ментальным лексиконом понимаем в исследовании такой «список» слов, который отражает национально-культурные особенности определенного языка. Таким образом, ментальный лексикон в нашем понимании – это совокупность слов, значимых для национальной языковой картины мира.

Статья посвящена обеднению ментального лексикона современных носителей русского языка. Конечно, слово «обеднение» несет за собой шлейф отрицательных коннотаций. Гораздо более нейтрально звучит «динамика», «изменение», «трансформация». Однако говорить о потере национально значимого фонда словаря спокойно и взвешенно филологу весьма трудно. При-

ходится подавлять горячее желание бить в колокола. Попытаемся разобраться, о чем говорят изменения в ментальном лексиконе русских.

Язык, по мысли Д.С. Лихачева, является «неким концентратом культуры нации» [4, с. 28]. Тем не менее приравнять исчезновение лексики и обеднение культуры можно лишь с большой осторожностью. Однако тенденция забвения не только отдельных слов, но целых языковых пластов (книжная, высокая лексика, в числе которой много старославянизмов) нам представляется существенной. То обстоятельство, что ментальный лексикон массового носителя языка, пренебрегающего в современной языковой ситуации лексическим богатством прошлых поколений, обедняется, связано с изменением русской национальной языковой картины мира.

Для данного исследования были взяты две социальных группы: студенты университета и педагогического колледжа. В качестве испытуемых не случайно взяты студенты, изучающие гуманитарные предметы. Предполагалось, что именно они являются носителями культурной информации, людьми, владеющими гуманитарными ценностями, имеющими обширные фоновые знания, широкую эрудицию, достаточный лексический запас. В лингвистическом эксперименте участвовало 396 человек в возрасте от 17 до 37 лет. Предложенный реципиентам материал представлял собой группу слов на букву «в» из Словаря русской ментальности (группа выбрана произвольно). Слова отобраны методом случайной выборки. Группа исследуемой лексики составила от 40 до 50 слов у разных реципиентов. Для исследования было дано 2 задания: 1) зафиксируй свободную ассоциацию (метод свободного ассоциативного эксперимента); 2) дай толкование слова. Анализ листов опроса показал, что студенты имеют весьма смутные представления о большей части слов-«прецедентов». Многие, по данным Национального корпуса русского языка, часто употребляемые до конца прошлого столетия слова вообще незнакомы опрашиваемым [5]. Исследуемые лексемы отсутствуют не только в активном, но и в пассивном словаре большинства будущих педагогов. Так, слова «вертеп», «вития», «выспренность» и др. не известны ни одному из реципиентов; слова «вереница», «вероломный», «волхв» и др. непонятны 100% реципиентов; слова «волокита», «ветошь», «веха», «вериги», «вожделение» – подавляющему большинству реципиентов. Очень небольшая группа слов объяснена адекватно большинством реципиентов. Среди них такие: водка, взятка, вялость, выгода.

Видимо, в первую очередь архаизируется лексика книжная, высокая. Впрочем, не во всех случаях: лексемы «вереница», «ветошь» далеки от книжности и тяготеют к нейтральности. Назовем в качестве примера некоторые значения, данные реципиентами словам-стимулам, чтобы продемонстрировать степень отдаленности понимания слова от адекватного.

Вещий – естественный, священный, говорящий, настоящий, всемогущий, экстрасенс, правдивый. Венец – свадебный вечер, украшение, начало, корона, обручение, обряд, головной убор, человек, который находится в цен-

тре внимания, вершина. Вереница – спираль, веревка, множество, быстро, стая, повозка, кругооборот, много, пробка. Волхв – вид ткани. Вероломство – неправда, наглость, упрямство, бездушие, упорство, разорение, издевательство, распад, хитрый, идти напролом, драка. Верста – путь, нить, единица денег, пуд, расстояние. Вертеп – предмет, сутулый, круговорот, беспорядок, шар. Ветошь – скромное убранство, древность, безделушка, ткань, разрушенное, развалина, холодный, мусор, изношенная одежда. Ветхость – старость, старье. Веха – неумеха, человек, старое жилище. Вече – наставник, история, собрание старейшин, сборище старейшин поселка. Вздор – враг, радость, агрессия, абсолютная неправда, ругание, неправда, несогласие, пыл, глупость, гнев, ссора, ругань, насмешка**.** Взаимность – чувство, любовь, благодарность. Витать – летать, радоваться, мечтать. Вилять – вертеть, качаться из стороны в сторону, шататься, воображать. Ни один реципиент не дал значения «не говорить правды, уклоняться от правдивого ответа».

Полученные результаты свидетельствуют об обеднении лексикона гуманитарно образованной молодежи. Предвидим возражения по поводу лабильности лексического уровня языка. Русский язык, как и другие языки, отличает ригидность грамматики и подвижность лексики. Лексика действительно динамична. Однако размышления наши связаны не с единичными лексемами, а с целыми пластами лексики, релевантными для формирования целостной языковой картины мира. Этот аргумент позволяет считать выводы, полученные в результате исследования, обоснованными. Исчезновение из разговорной речи книжной лексики вряд ли можно назвать явлением спорадическим.

По точному замечанию Е.С. Кубряковой, языковая картина мира как многоуровневая, структурированная конструкта «представляет общекультурное достояние нации, обусловливая коммуникативное поведение человека, понимание внешнего и внутреннего мира». [Цитируется по Маслова: 3, с. 17]. Нельзя не поразиться столь быстрому исчезновению таких мощных лексических пластов из речи молодого поколения. «Общекультурное достояние» истощается на наших глазах, истончая культурный слой. Речь идет об утере важнейшей части русского лексического фонда. И эта потери национального масштаба.

Не подобную ли языковую ситуацию предвидел Д. Оруэлл в антиутопии «1984»? Он писал, что вновь изобретенный язык, новояз, имеет парадоксальную задачу – «сузить горизонты мысли». И тогда будет «с каждым годом все меньше и меньше слов, все у́же и у́же границы мысли» [Оруэлл 2011: 50–51]. Не на таком ли новоязе мы начинаем говорить, превосходя самые смелые предвидения Д. Оруэлла?

Исследования, проведенные автором, анализ статистических материалов Национального корпуса русского языка показали, что лексика, предъявляемая в словаре как национально-культурная, снижает частотность употребления вплоть до полной утраты, архаизируется. Большая часть ментально весомых слов практически не встречается в активе носителей языка

от 17 до 37 лет. Ментально значимая лексика десемантизируется, становится непонятной для современного носителя языка. Утрата ключевых для русской культуры слов свидетельствует о серьезных изменениях в русской языковой картине мира. Выводы о ее сохранности требуют корректировки. Русский менталитет все больше сближается с лингвокультурным мифом. Либо словник русской ментальности предложен авторами Словаря неправильный, либо русская ментальность рассыпалась в прах, покрывая пылью и погребая под обломками ранее стройной системы «вериги, вертепы и вероломных выспренных витий».

Предугадываем аргумент против выдвинутого нами положения об обеднении русской разговорной речи: идет активное ее пополнение новой лексикой в течение последних 20–25 лет. Это верно, однако речь идет в основном об англицизмах, связанных с иррадиацией экономических знаний и информатизацией общества. Актуализируется в разговорной речи, например, компьютерная лексика. Однако «провайдер, интерфейс и лайкнуть» вряд ли составят ментальный лексикон «русскости», а станут всего лишь вооружением и сопровождением современного человека в эпоху тотальной оцифровки и унификации. Справедливости ради надо заметить, что пришедшие в русский когда-то из старославянского «иерей, амвон, монах, благословить» тоже выглядели обломками другого, чуждого мира. Это не помешало словам приспособиться к русской речи, сформировать ментально значимые для русских концепты. «Древнейшие славянские слова, особенно полученные из старославянского языка, постепенно изменяли первоначальный смысл, приспосабливаясь к русской лексической системе и мягко укладывались в русло русской (великорусской) ментальности» [6, с. 3]. Может быть, и компьютерная лексика станет в будущем ментально значимой частью словаря русских. Однако это скорее ироничные гипотезы и предположения.

Список литературы

1. Залевская А.А. Ментальный лексикон: конструкт, метафора, миф? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://gisap.eu/ru/node. 12.10.2014.

2. Колесов, В.В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. 624 с.

3. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. 4-е изд. М.: Флинта: Наука. 2008. С. 13.

4. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: Наука, 1996. 235 с.

5. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ruscorpora.ru. 12.01.2015.

6. Колесов В. В., Колесова Д. В., Харитонов А. А. Словарь русской ментальности: в 2 т. Т. 1. А–О. СПб.; Златоуст, 2014. 592 с.

7. Толстой Н. И. Некоторые проблемы сравнительной семасиологии. Прага, 1968. 213 с.

8. А. Д. Шмелев ложная тревога и подлинная беда [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: dopoln.ru/literatura. 12.03.2015.

Голованова Е. И.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. ун-т)

«МЫ ШТЫКАМИ НЕДРУГОВ ВСТРЕЧАЛИ»: ОБРАЗ ВРАГА В НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Песенные тексты своеобразно отражают и преломляют события эпохи и связанные с ними мысли и переживания людей. Как писал А.П. Аникин, «в песне слово соединяется с музыкой, звуками, мелодией, доводя чувство, выражаемое пением, до известной степени ясности и определенности» [1, с. 527]. В народной песне раскрываются важнейшие для людей ценности и идеалы, создаются образы и картины для выражения «безобразного и бесформенного чувства» (В.Г. Белинский).

Война традиционно была предметом изображения в русском фольклоре, начиная с былинного эпоса, где получили отражение особенности снаряжения русских воинов, приемы ведения боя. Былинные тексты не давали индивидуализированной информации, которая стала характерной чертой другого жанра фольклора – исторических песен. Исторические песни содержали сведения о военных походах, военном быте, о поведении конкретных военачальников и наделяли их соответствующими оценками с точки зрения народа (см. подробнее: [4]). Наряду с историческими песнями как особым устно-поэтическим жанром, унаследовавшим эпическое былинное начало, в русском песенном фольклоре постепенно сформировался жанр лирических песен, в составе которых значительное место заняли солдатские и рекрутские песни [1; 9; 11]. В последних выражалось отношение солдат к службе, запечатлены драматические моменты в их судьбе (забривание в рекруты, прощание с семьей, разлука с любимыми), эстетически осмыслена гибель солдат на поле боя и смерть от тяжелых ран. В этих песнях личное неотделимо от коллективного: каждый поющий рассказывал о себе, а слушающий воспринимал это как свое [10, с. 245].

В традиционных солдатских песнях акцент делался на тяжести военного быта, на ратном труде воинов, чьим потом и кровью добывались победы, на тоске солдат по родной земле и дому. Достаточно привести наиболее характерные для народных песен сочетания: «походы частые, дальние», «раны тяжелые, кровавые, смертные», «слезы горючие», «горе горькое кукушечье», «грозна служба государева», «горче полыни служба царская», «кровь горячая – умываньице». Война и в целом служба солдатская уподоблялись в песнях «великой невзгодушке», ненастью – снегу, буре, ветру, грозе – с раскатами грома и тучами во все небо. (То же сохраняется и в песенных текстах XX века: «покамест бушует война»; «над страной прогремела гроза, взяли в армию милого парня» [15].) При этом водные образы: море, река, дождь, туман – выражали в песнях неизбывную печаль, тоску, горечь разлуки («бежит речушка слезовая, на ней струюшка кровавая» и др.). Воин не-

редко представал в песне в традиционном облике «доброго молодца», метафорически осмыслялся как «ясный сокол» или «сизый орел».

Символическая образность, характерная для солдатского песенного фольклора, получила своеобразное преломление в казачьих песнях. Казаки как особое военно-служилое сословие сформировали новое отношение к воинскому быту и военным традициям в русской культуре. Война для них стала естественным продолжением их служения отечеству, отражала особенности их мировосприятия. В казачьих песнях воспроизводились лучшие качества русских воинов – удальство, отвага, братская взаимопомощь:

Что ни соколы крылаты
Чуют солнечный восход –
Белого царя казаки
Собираются в поход.
Взор их мужеством пылает,
Грудь отвагою полна (Как двенадцатого года)

Медна трубонька тут вострубила,
Эй, грозовая пушечка тут возгаркнула.
Сила-армия во поход пошла (На заре-то было);

Как по линии уральской
Не сизой орел летал,
Он нам весточки приносит,
Царя белого приказ:
«Двум полкам идти в поход!
Ружья новые, пистоны,
Шашки острые иметь» (Сине море зашумело).

В кругу песен военной тематики устойчивыми становятся сюжеты с мотивом вещего сна, разговора с конем или черным вороном.

В целом, для песенного фольклора, связанного с войной, весьма характерны приемы художественной выразительности, сложившиеся в традиционной лирической песне: психологический параллелизм, ступенчатое сужение образов, символическая образность – все это сохраняет свою актуальность до настоящего времени. Однако наряду с этим изображение войны в песнях с течением времени становится все более реалистичным. В частности, в текстах постепенно закрепляется ассоциация войны с огнем и дымом:

Что за грозная туча подымалася,
Что не черные облака сходилися –
Что подымался выше облак черный дым
(Что победные головушки солдатские).

В XX веке этот знак-индекс становится устойчивым маркером войны, на его основе возникает осмысление войны как ада на земле:

Смерт(ь) косит
и косит людей без числа
Земля словно зделалас(ь) адом… (Ревет и грохочет мортира вдали).

Наибольший интерес в настоящем исследовании представляют народные песни о войне в записях XX века, включая песни литературного происхождения, подвергшиеся фольклоризации, поскольку именно в них получили закрепление национальные особенности восприятия и оценки этого феномена [2; 3; 8; 12; 15; 18].

Как показывает анализ, в военных песнях транслируются главные для русской культуры смысловые константы: идея сопричастности человека к судьбе страны, стремление к добру и красоте, тяга к справедливости [5]. В соответствии с этим нами выделены три концептуальные доминанты русского песенного фольклора о войне: **доминанта общей судьбы** (где важное место занимают концепты «Время», «Дорога», «Родная земля» и др.); **доминанта воинского подвига** (с ключевыми концептами «Мужество», «Самопожертвование», «Справедливость», «Враг» и др.); **доминанта духовной гармонии и фронтового братства** (ключевые концепты «Дом», «Мать», «Любимая», «Дружба») [6, с. 134].

Как видим, образ врага входит в число центральных образов в песнях, воспевающих воинский подвиг. Однако это вовсе не означает малоценности данного образа в остальных песнях о войне.

Так, например, одна из песен начала XX века, отражая общие настроения солдат эпохи Первой мировой войны (первая доминанта), включает обращение к врагу:

Не туман ли с моря всходит
То сильный дождичек шумит
Посулился цар(ь) германской
Русско войско победит(ь)
Вреш(ь) ты вреш(ь) ты ***враг германец***
Тебе русских не побить
У России войска много
Русский любит угостит(ь)
Угостит свинцовой пулей
На закуску стальной штык
Штык стальной четырехгранной
Груд(ь) германскую пронзит (На взморье мы стояли) [18, с. 435].

Аналогичный текст исполнялся и в годы Великой Отечественной войны:

На взморье мы стояли,
На российском берегу,

Долго-долго мы смотрели,
Как волнуется река.
Не туман с моря поднялся,
Нет, не дождик моросил.
Из-под этого тумана
***Враг-германец** выходил…* (На взморье мы стояли) [15, с. 349].

В данных вариантах воспроизводится традиционная символика моря, тумана как предвестия беды, а также восходящий еще к историческим песням мотив «угощения».

Ясно выражен в этой песне и образ врага, который не детализируется, но вызывает однозначную оценку у поющих. Слово «враг» реализует в подобных текстах одно из основных своих значений в русском языке: ‘военный противник, неприятель’ [19, с. 116]. Сравните с синонимом «супостат», использованным в другой песне начала века с доминантой общей судьбы:

Пойдем вперед ребята
Помощник с нами Бог
*Собьем мы **супостата***
И впух их разобьем… (Полночь наступает).

Контекстуальное окружение слова «враг» и его синонимов в песенных текстах о Великой Отечественной войне (*супостаты, немцы, фашисты, фрицы, немчура*) позволяет выделить в качестве самого частотного глагольный предикат *бить* (включая разнообразные производные этого слова: *разбить, выбить, добить* и др.). Названный глагол тесно связан с точным обозначением военных действий (*битва, бой*), главного субъекта этих действий (*боец*), при этом кратко и емко выражает суть явления: 1) многократный и целенаправленный характер действий; 2) достижение результата, связанного с нарушением целостности чего-либо; 3) связь с оружием (бить = ‘стрелять’).

Рассмотрим реализацию образа врага в уральских записях песен о Великой Отечественной войне, представленных в двух современных сборниках: «Народное слово на дорогах войны» [7] и «За советскую родину, за родной огонек…» [14].

Отметим, что в песнях с доминантой военного подвига глагол «бить» актуализирует прежде всего исполнение человеком своего долга перед родиной и поэтому ассоциативно связан с такими словами, как *герой, отвага, доблесть, слава.* Например:

*И **врагов** фишистов ты отважно **бил*** (Партизан);

Там, над лесом плывет синева,
***Бьется с врагами** столица Москва,*
В битвах и славе родной ее брат,
*Грудью встречает **врагов** Ленинград* (Крутится, вертится враг у ворот).

Показателен в этом отношении записанный на Урале текст песни о подвиге двенадцатилетнего подростка, работавшего в годы войны на одном из челябинских заводов. В песне приводятся слова наркома Н.И. Калинина, произнесенные им в момент награждения мальчика орденом Ленина:

Малый ты, а всюду виден,
***Бьешь врага** трудом своим!* (Рабочая закваска, уральский паренек).

Сходное понимание представлено в уральской частушке из сборника «Народное слово на дорогах войны»:

Я на тракторном работала,
На танковом теперь.
Тебе, милый, помогаю
***Немцев бить** я каждый день* [7, с. 76].

Враг в песнях о Великой Отечественной войне, записанных на Урале, традиционно изображается как обидчик (в песне о Москве: «Не дадут ее врагу в обиду»), наглый («Нет пощады наглому врагу»), безжалостный, злобный («Злобно смотрит вражья сторона»; «Души терзали враги»; «От адских мук, от вражьих рук навек закрыл глаза») и коварный («Снова враг нагрянет на страну мою», «Пусть трепещет враг коварный»).

Очень часто в песне или частушке мать, жена, любимая дают наказ бойцу – быть беспощадным к врагу:

Будь в бою отважным,
Воином бесстрашным,
Не давай пощады лютому врагу (Провожанье).

Бей врага, – Катюша наказала.
Бей врага и будь в бою герой (Расцветали яблони и груши)

Я миленка-гармониста
Собирала тщательно.
Пусть нечистого фашиста
Бьет он основательно [7, с. 19]

Как и в других фольклорных жанрах, в песнях о Великой Отечественной войне при изображении врага задействуется зооморфная метафора, при которой фашисты уподобляются злобным псам, трусливым шакалам, хладнокровным гадам или хищным птицам (стервятникам, коршунам, воронам):

Над Родиной коршуном вился фашист,
Разруху и смерть всюду сеял (Над родиной коршуном вился фашист);

Над светлой и гордой любовью моей
Фашистские псы надругались… (О чем ты тоскуешь, товарищ моряк?);

Ты разлейся, Волга-речка,
Жигули, вы, Жигули.

Вшивым псам нашлось местечко,
Ох, до чего их довели.
Бьем их пушками,
Бьем катюшами,
Колем, душим их – кто их звал.
С фронта, с тыла ли рвань постылую
С неба глушим их наповал (Жигули);

Но враг, что трусливее вора.
Что жаден и зол, как шакал,
На мирные наши просторы,
На родину нашу напал (Вставайте за Родину нашу!);

Врага огнем мы будем бить умело,
Могучим танком гадину давить (Песня уральского танкового корпуса);

Мы штыками недругов встречали,
На допрос стервятников вели (Письмо Катюши).

Последнее отождествление особенно зримо на фоне уподобления советских воинов соколам и орлам, а мирных людей – голубям:

На утесе на том, на посту боевом
Стали грудью орлы – сталинградцы (Есть на Волге утес);

Языком металла говорила
Про степного сизого орла,
Про того, которого любила,
Про того, чьи силы берегла (Расцветали яблони и груши);

Знаю все…И жду, мой сокол,
Приезжай, родной, скорей (Драгоценная любовь);

Ой, да где же взялся черный злобный коршун,
Налетел на стаю голубей… (Ой, да как во чистом поле).

Зооморфизм в изображении врагов проявляется в использовании различных лексических средств, ассоциирующихся с животными: *лапа, свора, выть, жрать, вшивый, звериный* и проч. Например:

Для фашистской черной своры
Пробил смертный час (Лес зеленый, бор сосновый);

И с плеч долой
Рыжий арийский герой
Грязною лапой с Маши срывает
Синий платочек родной (Синенький теплый платочек);

И такую песню заводила,
Что фашисты поднимали вой (Катюша);

Воет вражья орда, но врагу никогда
На приволжский утес не взобраться (Есть на Волге утес);

Немцы топали,
Мундиры штопали,
Жрали, лопали все подряд
С фронта, с тыла ли рвань постылую
Бьют и плакать не дают (Жигули).

Как довольно редкие в народных песнях о войне используются негативно-окрашенные метафоры «идолы немецкие», «фашистская орда», «немецкая орда», «туча черная». Сравните:

С запада тучей, тучей могучей
Немцы в село ворвались (Синенький теплый платочек);

Проводила милого Катюша
На борьбу с немецкою ордой (Расцветали яблони и груши);

Супостаты, идолы немецкие,
Злые вороны проклятые фашистские… (Причитания матери при проводах сына на Великую Отечественную войну).

В большинстве песенных текстов XX века образ врага связан, с одной стороны, с передачей бесчисленных страданий людей:

Режет мне душу великая боль <…>
Эту смертельную муку врагу
Я ни простить, ни забыть не могу (Лесом, поляной, дорогой прямой);

Коль враг принес для нас разлуку.
Для нас с тобой отчизна дорога,
Но если враг на наше счастье поднял руку,
Иду, родная, отомщу врагам (Прощальная);

Ты когда родился,
Батька немцев бил,
Где-то под Варшавой
Голову сложил (На опушке леса),

а с другой стороны – с их решимостью, верой в победу и справедливое возмездие:

В бой! Огонь! Фашистам будет жарко,
Нет пощады подлому врагу (Катюша);

Буду метко бить я по врагам,
Наши нивы, яблони и груши
На позор фашистам не отдам (Расцветали яблони и груши);

За землю, за счастье, за волю
Громит беспощадно врага (Судьба моряка);

Гнали немца мы с песней-подругой
Под знаменами славных полков (В бои за Родину!);

Долгу пламенному внемля,
Немцам смело отомстим,
За поруганную землю
Насмерть здесь стоим (Лес зеленый, бор сосновый).

«Огонь войны очистил наши души», писал Д. Гранин. Именно война прояснила причастность каждого к судьбе страны. Здесь уместно привести мнение В.А. Масловой о том, почему концепт «война» является важнейшим для русской культуры: «…война является всенародным потрясением, никто не в состоянии остаться безучастным к такому событию» [13, с. 205].

Итак, образ врага в русских народных песнях о Великой Отечественной войне репрезентируется с помощью разветвленной системы художественных средств, тесно связанных с национальными ценностями, особенностями русского понимания и интерпретации мира. Именно благодаря этому в песенном фольклоре война предстает как «социально-личностное событие» [20, с. 66].

Список литературы

1. Аникин В.П. Русское устное народное творчество: учеб. М.: Высш. школа, 2011. 726 с.

2. Валиахметова Т.А. Народные песни Южного Урала / Т.А. Валиахметова, А.В. Глинкин; отв. ред. Е.И. Голованова. Троицк: Изд-во ИП Кузнецова, 2008. 248 с.

3. Глинкин А.В. Песни оренбургских казаков: старые и новые записи / А.В. Глинкин, А.И. Лазарев. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1996. 266 с.

4. Голованов И.А. Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2009. № 22 (160). Филология. Искусствоведение. Вып. 33. С. 43–47.

5. Голованова Е.И. «За себя и за того парня…»: ментальные проекции Великой Отечественной войны в крылатых словах и выражениях / Е.И. Голованова, М.А. Потапчук // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2012. № 13 (267). Филология. Искусствоведение. Вып. 65. С. 29–33.

6. Голованова Е.И. Война в художественном осмыслении (по данным русского песенного фольклора) // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2013. № 37 (328). С. 133–137.

7. За советскую Родину, за родной огонек… (народные песни-переделки Великой Отечественной войны, записанные в Курганской области) / сост. Л.А. Саверский, Л.В. Ионина. Курган, 2005. 95 с.

8. «За Уралушкой огонечек горит…»: Песни казачьих поселков Южного Урала / сост. А.Г. Серов. М.; Магнитогорск: ИТИ Технологии; Изд-во Магнитогорск. гос. ун-та, 2007. 312 с.

9. Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество: учеб. М.: Высш. школа, 1983. 448 с.

10. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л.: Худож. лит, 1971. 414 с.

11. Лопатин Н. М. Русские народные лирические песни / Н. М. Лопатин, В. П. Прокунин; под ред. В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. 458 с.

12. Любовь-песня: Народные песни Южного Урала / сост. А.В. Глинкин, А.И. Лазарев. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1999. 191 с.

13. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. Мн.: ТетраСистемс, 2004. 256 с.

14. Народное слово на дорогах войны: сб. фольклор. текстов / под общ. ред. Л.Н. Лазаревой; предисл., сост. И.А. Голованов. Челябинск: ЧГАКИ, 2015. 123 с.

15. Песни военной поры // Из первых уст. Великая Отечественная война глазами очевидцев / сост. А.В. Кулагина, Л.Ф. Мирониxина, Г.А. Шепелев. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2010. С. 349–388.

16. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия: сб. / сост., подгот. текста, предисл., коммент. Ал. Горелова. Л.: Худож. лит., 1984. 584 с.

17. Русские народные песни: сб. / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.Н. Розова. Л.: Сов. писатель, 1988. 464 с.

18. Солдатский песенник Михаила Андреевича Круглова // Налепин А.Л. Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике Росии, Великобритации и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 429–454.

19. Толковый словарь русского языка с включением сведений о просхождении слов / отв. ред. Н.Ю. Шведова. М.: Азбуковник, 2008. 1175 с.

20. Эмер Ю.А. Концепт «война» в современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2012. Сер. Филология. № 4 (20). С. 58–67.

Злобина Н. Ф.
д-р филол. наук, проф. (Православный Свято-Тихоновский
гум. ун-т, с. Новоалексеевка Ярославской обл.)

НАЦИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В ЯЗЫКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ ПО ТРУДАМ Ф. И. БУСЛАЕВА

Сохранение национального сознания, которое невидимым образом сокрывается в языке и литературе, является задачей стратегического значения. На уровне государственных структур, духовного руководства, обыденном уровне существует понимание необходимости хранить суверенитет гуманитарного пространства, пространства смыслов, духовных символов, социально-культурного развития. «Все языки родственны между собою по выраженным в них отвлеченным понятиям; но вместе с тем и все различны по тем впечатлениям, которые лежат в основе каждого слова. Так, например, французы соединяют с понятием о счастии представление о хорошем или добром часе (bonheur); а русские – не только о времени, например, безвременье – несчастие, но и особенно об уделе, доле или части (с-част-ие). Один язык основание горы называет подошвою горы, другой – ногою горы, третий – корнем горы и проч.» [1, с. 64]

Национальное сознание в языке опирается на специфический выбор языковых средств для описания явлений, предметов, действий. Дождь идет, или плачет, или падает? Птичка сидит или стоит на ветке? Выбор слова даже в таких безобидных фразах разнится. В языке отражается не только общенациональное восприятие мира народом, его традиционные нравственные ценности, специфика логико-грамматических категорий и понятий, отличающие один народ от другого, но и областные особенности языка, вбирающие его фонетику, лексику, синтаксис, морфологию и др. Собственная языковая логика формирует менталитет народа и в известном смысле язык мыслит за нас. «Так как каждый язык пользуется своими собственными, национальными воззрениями при выражении понятий, то выучиться чужому языку значит не только усвоить себе его звуки и формы, но и поставить

себя на новую точку зрения, с которой народ изучаемого языка смотрит на природу и жизнь; переводить с чужого языка на свой значит извлекать отвлеченные понятия из живых представлений, выражаемых словами чужого языка, и вновь облекать эти отвлеченные понятия в представления, выражаемые языком родным» [1, с. 64–65]. Синонимия понятий не означает синонимию выражений[1].

Исследователи XX – XXI вв. подтверждают мысль: «Национальные языки отражают в специфических для языков формах взаимные отличия национальных культур народов», например, термины словесность и литература имеют разные внутренние формы [3, с. 13]. Ф.И.Буслаев обратил внимание на то, что для тождественных понятий в разных языках используются нетождественные признаки, хотя и соотносимые с существенными сторонами именуемого явления. На примере языковых средств, объясненных Ф. И. Буслаевым, наблюдаем, как ведущий признак в определении или наименовании предмета, явления, действия и прочее одновременно оценивает и интерпретирует именуемый объект, традиционно внушая именно этот, а не другой смысл. При этом выделенные признаки дают объективную информацию о соответствующем предмете и явлении, а также указывают на точку зрения говорящего. Мотивирующей основой слова являются национальные, не только языковые факты, но исторические, отражающие специфику времени и места их формирования.

В национальном сознании ключевую роль играет наполненный традиционным смыслом народный язык. Стиль фольклора потому и интересовал ученого, что особенно емко представлял языковые константы, константы мышления, закрепленные в языковых средствах. Это не только фольклорные метафоры, метонимии, эпитеты, устойчивые обороты, идиомы, но и паратаксис, опущения, эллептические ниши, характерные для устного синтаксиса, а также грамматика (например, исключения из продуктивных типов склонения, «нерегулярные» спряжения и др.). Стиль фольклора вобрал в себя такие константы мышления, которые, называя предметы, явления, понятия, их действия, признаки и прочее, определяют отношение к действительности. Язык фольклора, включающий диалектизмы, просторе-

[1] «Большая часть слов одного значения, взятых из двух или нескольких языков, состоит между собой в синонимическом отношении, выражая различные точки зрения на предмет или различные стороны одного и того же понятия. Так, напр., *сомневаться,* нем. zweifeln и франц. douter, означают одно и то же понятие, но с различными оттенками. Наше слово слово *сомневаться* происходит от глагола *мнеть* или *мнить* – думать (откуда по-*минать*, па-*мять, мнение* и проч.) с предлогом *с*, а нем. zweifeln и франц. douter выражают представление о раздвоении, т.е. полагать надвое.

Примеч. Нем. zweifeln (древненеверхненем. zuiual) происходит zwel, и франц. douter от лат. Dubitare, а это последнее от duo (два).

Еще пример: *удивляться* и франц. etonner. Наше слово происходит от корня *див*, откуда *диво*(чудо) и *дивить*(удивлять и смотреть, напр., «не диви на него»). Франц. etonner (древнефр. estonner) собственно значит – быть оглушену громом (итал. attonito, от лат. Tonitrus – гром); напр., в Песне о Роланде XI в. «Granz fu li colps; li duc en estonat» (велик был удар, герцог им был оглушен); потом etonner стало употребляться в значении «удивляться», т.е. поражаться чем-либо» [1, с. 44–45]

чия, заимствования (варваризмы, грецизмы) стал предметом пристального рассмотрения ученого. Ученый изучал стиль народной речи во всех ее оттенках, чтобы понять специфику национально русского восприятия мира.

Ф. И. Буслаев как исследователь, развивавший сравнительно-историческое направление, подтверждал значимость всех языковых пластов, формирующих национальный язык, признавая «и права родной разговорной речи, и права языка литературного». Русский книжный язык ученый рассматривал как «результат исторического движения и взаимного влияния русской речи, разговорной, видоизменяемой по местным говорам, и языка церковнославянского, положенного в основу нашей грамотности, с отдаленных времен внесения христианства в Русскую землю» [2, с. 13–14]. Использование народного пласта разговорной речи значительно повышает как эстетические, так и этические свойства авторских произведений. Стремление А. С. Пушкина приблизиться к устной речи, стремление к синтезу различных языковых стихий было охарактеризовано ученым как интуитивное воплощение законов языка в речи. «В настоящее время, следовало бы вновь пересмотреть грамматические правила, присовокупить к ним все то, что было прибавлено или изменено в письменной речи Пушкиным и его современниками» [2, с. 6].

Ф. И. Буслаев считает, что А. С. Пушкин придал языку элегантную «простоту». Эта простота связана не только с опорой на легкий карамзинский логизированный стиль, но и с использованием приемлемых форм разговорного народного языка, для которых характерна наглядность и свежесть. Влияние народного языка на пушкинский язык Ф. И. Буслаев обнаруживает на разных уровнях: лексике, синтаксисе, грамматике. Например, у Пушкина приложение имеет свойство эпитета, выраженного существительным, как в народном языке [1, с. 203] (надежа-государь, ворон-птица, океан-море и др.). Как в народном языке Пушкин использует значимые опущения, существительные с родовым признаком без суффикса, как в древнерусском языке и областном просторечии, например, хлоп, топ, вместо хлопанье и топанье. [2, с. 121] Вместо отрицания – наглядное представление (синекдоха) (от роду, ни волоса, и во сне) [1, с. 63]. Взаимоупотребление залогов, замена настоящего времени будущим и наоборот, а также настоящего и будущего на прошедшее – все это элементы влияния живого народного языка, которые ученый отмечал как существенные черты живого языка, обогащающего общелитературную норму. Приведенные примеры наблюдений Ф. И. Буслаева над народным уровнем языка А. С. Пушкина можно продолжать.

Понятно, что базовые ценности могут быть выражаемы в разные периоды разными средствами. Обращение к языку Н. М. Карамзина, В. Жуковского, А. С. Пушкина и др. наглядно показывает изменение границ и функций грамматических категорий при переходе к новому стилю. Для ученого важно выявить, какие качества народного русского языка,

иностранных языков привлекают писателей, как это отразилось на развитии русского литературного языка в целом, его грамматике и что считать нормами современного русского литературного языка.

Одним из положений концепции Ф. И. Буслаева является утверждение развития языка от образных к логическим формам. Тексты писателей арзамасского кружка подтверждают мысль ученого. Отмечая усиление категории качественности в грамматической системе, выражаемой в преобразовании причастия, употреблении качественных прилагательных в значении и функции существительных и др., Ф. И. Буслаев указывал на сложный семантический процесс разработки отвлеченных понятий и качественных определений в русском литературном языке, в том числе и с помощью влияния французского языка. О том, что структура высказывания, заимствованного из другого языка, ведет к изменению традиционных смыслов, о чем Ф. И. Буслаев писал во многих своих работах. Даже синонимия влияет на грамматические отношения. Например, «один и тот же глагол, переходя от одного значения к другому получает управление тех синонимов, с которыми приходится в связь» [1, с. 255]

Одним из инструментов познания и сохранения базовых смыслов, духовных символов является знакомство с отечественной традицией гуманитарных исследований, проверенным столетиями, научным базам. Филологическое и искусствоведческое наследие Ф.И.Буслаева, не смотря на разную идеологическую переменную государства и соответственно разное отношение к ученому как личности (которое, естественно, сказывалось и на отношение к его трудам) востребовано учебно-педагогическим процессом в школах и вузах. Это объясняется тем, что в его трудах поднимаются вопросы, которые волнуют общество во все времена.

Когда сознательно раскачиваются идентификационные ценности, важно четко их обозначить и отстаивать. Морально-этические ценности, присутствующие в языке и литературе, в отличие от валютных, сырьевых не обесцениваются, несмотря на попытки их уронить. Традиционные базовые ценности и есть главнейшее лекарство в исцелении болезней общества, страдающего от духовной пустоты и интеллектуальной поверхностности. Для нас важно подчеркнуть стратегическое значение исследований Ф.И. Буслаева в области влияния языка на развитие народа.

Список литературы

1. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. Синтаксис. М.: 2013.

2. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. Этимология. М.: 2013.

3. Минералов Ю.И. Федор Иванович Буслаев – ученый-филолог, историк литературы и искусствовед // Сила слова: история литературы, стиль, художественная практика. М.: 2013. С. 11–28.

Керер К. А.
канд. филол. наук (Челябинский гос. ун-т)

СОСТАВЛЯЮЩИЕ КОНЦЕПТОСФЕРЫ «ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЭВИДА ЛОДЖА)

Профессиональная деятельность накладывает отпечаток на мировоззрение человека и находит отражение в системе концептов.

Переходя к рассмотрению составляющих концептосферы «профессиональная деятельность», следует дать определение самому понятию «концептосфера». В настоящем исследовании под ней мы будем понимать упорядоченную и организованную совокупность лингвокультурных концептов, которая концентрирует в себе особенности определенной лингвокультуры и обладает одновременно индивидуальным и общенациональным характером.

Для выявления сущности лингвокультурных концептов, входящих в состав концептосферы «профессиональная деятельность» нами был проведен анализ во всем многообразии контекстов употребления и сложности ее связей с другими составляющими концептосферы «профессиональная деятельность». Методом сплошной выборки в произведениях Дэвида Лоджа: «Мир тесен» (Small World), «Хорошая работа» (Nice Work), «Академический обмен» (Changing Places) были выделены слова и словосочетания, передающие содержание исследуемых лингвокультурных концептов. С помощью приемов компонентного анализа были исследованы узуальные значения слов-репрезентантов, выделены понятийные характеристики, составляющие ядерную, приядерную и периферийную концептуальные зоны.

Концепт «профессия» в производственных романах Д. Лоджа вербализуется существительными profession, work, job, duty, business, occupation, employment. Профессия может выполнять роль объекта, претерпевающего над собой действия (to be thrown out of work, to look for a job, to resume work, to finish the job, to keep job, to ease oneself into the job, to land a job, to move to another job, to get a job, to go back to work, distraction from work, to be out of job, to offer a job as a present, to swap job), совокупностью знаний, умений и результат процесса присвоения отражается в таком сочетании, как our job. Репрезентации данной концептуальной зоны можно классифицировать по виду затраченных усилий (intellectual, unskilled, skilled), с точки зрения отношения человека к выполняемой им/другими людьми работы (mechanical, repetitive, tricky, heavy, hard, serious, well–paid, nice, interesting, proper, glamorous, satisfying, dull, monotonous, относительно категории времени (permanent, new, part–time, repetitive). Работа персонифицируется (work seems to provide an answer, jobs runs out).

Периферия исследуемого концепта вербализуется эмотивными словами и словосочетаниями: the work drives crazy, to give up work, to trick out of job, to hang on to job, dirty work.

Что касается анализа репрезентаций лингвокультурного образа профессионала, мы приходим к следующим выводам: исследуемый концепт представляет собой полевое образование с ядром, вербализованным существительными specialist и expert, приядерной зоной, репрезентированной характеристиками, построенными на основе образных сравнений (like a fussy gardener tidying a flower bed), соматизмов (busy brain, keen eye, capable hands), оценочных эпитетов (bright, preoccupied with work, well-trained, well-motivated, dynamic, remarkably well-read, educated, leading figure, enthusiastic, energetic, born teacher, natural teacher, distinguished, very prolific, brilliant, stimulating, hard–headed, tired, the most versatile, good, the best), актуализации критерия качества выполненной работы (to work hard, to perform smb. `s share of duties efficiently, to be preoccupied with work, to settle enthusiastically to the task, to be happy in job, to be glad to work, to enjoy work, to have plenty of work, to be able to make one `s mark, need to work for self-respect), отношения к профессионалу (to be highly respected, to be highly valued by colleagues, to personify the whole profession, indispensable, to be dependent on smb `s know-how), а также периферийной зоной, вербализованной разговорными выражениями, относящимися к неофициальным стилистически окрашенным репрезентациям: king among literary theorists, star of the profession, veteran of the conferences, Frankenstein, or some kind of wizard, a real groovy, to be gaga about.

Концепт «материальное вознаграждение» в производственных романах Д. Лоджа представляет собой полевое образование с ядром, в котором находятся репрезентации salary, wage, pay money, to earn. Приядерная концептуальная зона вербализована при помощи слов и словосочетаний, которые были сгруппированы по объему денежной суммы (considerable salary, high wage, low wage, small salary, miserable wage), изменений в заработной плате (jack up salary, to get a salary rise, to increase salary, erosion of the salary, to dock the salary, to dock the pay, to draw the salary), а периферия представлена существительными stipend, grant, tip, а также неофициальными стилистически окрашенными репрезентациями (to make a fast buck, lousy salary, salary beyond wildest dreams).

Самореализацией как одну из составляющих концептосферы «профессиональная деятельность» мы условились называть реализацию человеком собственного потенциала в трудовой деятельности.

В результате анализа реализации концепта «самореализация» в производственных романах Д. Лоджа был выявлен тот факт, что он представляет собой полевое образование с ядром, репрезентированным существительными promotion и career, приядерной зоной, представленной словосочетаниями, объединенными по способу вербализации в такие группы как

изменение в карьере (to take a personal interest in career, change of career, to have career, to aspire to a career, to pursue career, to move the career ladder), персонификация карьеры (the future of the career), классификация по сфере деятельности (academic career, non–academic career), а также периферией, вербализованной лексемами, принадлежащими к научной среде (to deliver dissertation on time, to award doctorate, promotions-and appointments coach).

В анализируемой концептосфере «профессиональная деятельность» основными составляющими были названы лингвокультурные концепты «профессия», «лингвокультурный образ профессионала», «материальное вознаграждение» и «самореализация», каждый из которых имеет свою структуру, отражающуюся на лексической наполненности данных концептов, которые представляют собой полевые образования с ядром, являющимся наиболее ярким образом с наиболее актуальными для носителей языка ассоциациями, более удаленной от ядра приядерной зоной и признаками, имеющими тесную смысловую связь с ядром и периферией, представленной лингвокультурными коннотациями.

Концептосфера «профессиональная деятельность» – сложная, открытая система лингвокультурных концептов, отражающая в современных производственных романах Д. Лоджа профессионально-культурные ценности в стереотипизированном образе профессионала английской лингвокультуры.

Список литературы

1. Лодж Д. Академический обмен. М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. 543 с.
2. Лодж Д. Мир тесен. М.: Изд-во Независимая Газета, 2004. 432 с.
3. Лодж Д. Хорошая работа. М.: Изд-во Независимая газета, 2004. 384 с.
4. Lodge D. Changing Places. Penguin Books Ltd. 2007. 256 p.
5. Lodge D. Nice Work. Penguin Books Ltd. 1989. 384 p.
6. Lodge D. Small World: An Academic Romance. Penguin Books Ltd. 1993. 478 p.

Ковалёва О. Н.
канд. филол. наук, доцент

Хабирова Е. И.
канд. филол. наук, доцент

Магомадова Ю. Н.
студентка (Челябинский гос. ун-т)

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В БРИТАНСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Исследование выполнено при финансовой поддержке Совета по грантам Президента РФ (грант № МК-5291.2015.6).

Культурные отличия Востока и Запада часто выступают объектом дискуссий, исследований, и они действительно глубоки. Однако интересно

отметить, что в языке существует механизм, выступающий универсалией для восточной (китайской) и западной (британской) культур, а именно механизм метафоры.

Так, метафоризация политической деятельности в британском и китайском медиапространстве осуществляется по схожим моделям, основанным на переносе характеристик одной области знаний (область-источник) в другую (область-мишень) [1]. Только образные основания в некоторых случаях специфичны.

В медиадискурсе метафоризация политической деятельности представляет собой непрямое средство формирования имиджа политиков и воздействия на общественное мнение. В результате анализа около 200 статей британских и китайских печатных изданий (2000–2015 гг.) обнаружены следующие типы концептуальной метафоры, используемой для оценочного осмысления деятельности политиков: зооморфная метафора, метафора государственного устройства, метафора театра и цирка, криминальная метафора, военная метафора, метафора дуэли.

Рассмотрим подробнее реализацию зооморфной метафоры в британском и китайском медиадискурсах. Данная метафорическая модель осмысления политической деятельности основана на образах животного мира: «субъект (объект) политической деятельности – животное», где субъектом выступают политики, органы власти, государство, а объектом – население.

В каждой культуре, как известно, различные представители животного мира наделены теми или иными характеристиками, что способствует построению ассоциативных связей реципиента для его эмоционального отклика. В английском языке (британском варианте) наиболее характерны для данного типа метафорической модели образы коровы, медведя, собаки.

Так, употребление метафоры cash cows (дойная корова) направлено на вынесение отрицательной оценки нечестной деятельности субъектов политической деятельности, а именно органов местной власти по отношению к населению:

"Councils should not be using residents as cash cows", said the housing minister, Grant Shapps [This year's savage local cuts will unite Tories and Labour // The Guardian. 14.01.2011]. (Муниципалитеты не должны использовать население как дойных коров, – сказал министр жилищно-коммунального хозяйства Грант Шепс) [зд. и далее перевод авторов статьи].

Когнитивная модель пространства-источника «дойная корова» переносится в пространство-цель «источник обогащения» (метафорическая модель «объект политической деятельности – животное»).

В современном британском политическом дискурсе активно функционирует метафорическая модель «субъект политической деятельности – животное», где на месте второго элемента модели используется образ медведя. В свете происходящих с 2014 г. событий на Украине британские СМИ рассматривают действия ЕС по отношению к России как провокационные:

Nigel Farage accuses EU of 'poking Russian bear with stick' over Ukraine. Ukip leader attacks EU's foreign policy, claiming it has provoked Russia and deepened Syria crisis by giving rebels false hope [Nigel Farage accuses EU of 'poking Russian bear with stick' over Ukraine // The Guardian. 27.03.2014]. (Найджел Фарадж обвиняет ЕС в провоцировании русского медведя по вопросу Украины. Лидеры партии независимости Соединенного Королевства осудили курс внешней политики ЕС, заявив о намеренном влиянии на Россию и усилении кризиса в Сирии, дав повстанцам сомнительные обещания).

Когнитивная модель пространства-источника «русский медведь» переносится в пространство-цель «мировая держава, могучее государство» (метафорическая модель «субъект политической деятельности – животное»).

Для китайской лингвокультуры актуальны образы собаки, крысы / мыши, тигра, свиньи при оценке деятельности политиков. Рассмотрим их подробнее.

В китайском языке существует иероглиф **狗**(собака), который при использовании по отношению к человеку может олицетворять отрицательные качества (злобный, ничтожный, вредный, подлый) и положительные характеристики (верный (верный друг)). Интерес вызывает использование в китайском медиадискурсе метафорической модели «субъект политической деятельности – животное», а именно «субъект политической деятельности – собака (пудель)». Так, журналист, рассуждая о кандидатах на пост мэра Тайбэя, акцентирует свое внимание на прозападные ноты в воспитании одного из кандидатов:

但他在选举过程中，动辄分化“**本省人**”、“**外省人**”，竞选团队把扁比喻为“**土狗**”，**抨**击马英九是“贵宾狗”，**惹火了**选民，最后终于落选 [**挑**动族群议题 **民**进党损人不利己// 华夏. 31. 07. 2009]. (В ходе выборов, разделяя население Тайваня на коренных и иногородних жителей, предвыборная команда Чэнь Шуйбяня резко критиковала иностранное образование Ма Инцзю, называя его «пуделем», тем самым вызвав гнев и осуждение у населения. В конце концов, Чэнь Шуйбянь провалился на выборах мэра Тайбэя) [зд. и далее перевод автора исследования].

Когнитивная модель пространства-источника «пудель» переносится в пространство-цель «человек, имеющий прозападные взгляды на политику» (метафорическая модель «субъект политической деятельности – животное»).

Нередко китайские публицисты, осуждая проводимую правительством КНР политику и обвиняя их в недальновидности, прибегают к использованию в своих статьях образа крысы или мыши 鼠, что означает «подлый, низменный человек». Например:

政党只关注眼前利益，鼠目寸光，而且每个政治团体都有民兵 [透视伊拉克乱局：西式民主在中东 «水土不服» // 人民网. 08. 10. 2014]. (Правительство прислушивается лишь к мнению отдельных лиц, не уделяя должного внимания интересам народного большинства).

Когнитивная модель пространства-источника «глаза мыши видят не дальше одного цуня» переносится в пространство-цель «ограниченный, обладать узким кругозором, не принимать во внимание» (метафорическая модель «субъект политической деятельности – животное»).

Когда речь заходит о двуличности, хитрости и коварности в политическом дискурсе китайской публицистики, нередко можно увидеть образ тигра **老虎 (虎)**, так как тигр еще в древних мифах и легендах Китая олицетворял силу, властолюбие, отвагу, свирепость и находчивость. Проиллюстрируем метафорическую модель «субъект политической деятельности – животное», а именно «субъект политической деятельности – тигр», с помощью которой автор статьи демонстрирует сарказм и недоверие к проводимой политике КПК:

近些年来，中共为摆脱国际上孤立的处境，打出了“**睦**邻”“**友好**”**的牌子，但朱成虎的一席**话，使所有邻国震惊，明白了所谓“**睦**邻”，**乃是欺**邻的同义语；所谓“**友好**”，**不**过是“**胡**罗卜加核大棒”**的笑面虎的笑面而已**
[**朱成虎向世人展示了中共九大本相** // **人民**报. 24.07.2005].

(Для того чтобы избавиться от международной изоляции, Коммунистическая партия Китая в последние годы проявляет дружественное и добрососедское отношение к соседям, однако именно эта «дружественность» заставляет трепетать соседние страны от страха, которые видят в ней двуличность и коварность).

Когнитивная модель пространства-источника «улыбающийся тигр» переносится в пространство-цель «вероломный, двуличный человек» (метафорическая модель «субъект политической деятельности – животное»).

Воспринимаемый во многих странах мира как символ нечистоплотности образ свиньи **猪** в Китае ассоциируется с деньгами и прибылью (как с положительным, так и с отрицательным оттенком) Кроме того, образ свиньи нередко олицетворяет поведение человека, его профессиональные навыки, пристрастия и отношение к другим людям. Свинья выступает вторым элементом в метафорической модели «субъект политической деятельности – животное». Так, автор статьи использует образ свиньи с негативным оттенком, очерняя чиновников и их деятельность:

这种文化摆脱不了人治精神，随意性强，监督性差，其恶果是贪污风行、特权作祟、欺压民众、假仁假义、误国误民，官员蜕为“**亡国官僚瘟国大夫**”、“**猪仔**议员”、“读书土匪”
[**林**语堂文化反思：扬弃尼采的“**重估一切**” // **千**龙网. 06. 05. 2011].

(Такого рода культура не может избавиться от верховенства личности правителя, вседозволенности, а ее (культуры) последствиями являются широкое распространение коррупции, избыточные привилегии, угнетенный народ, лицемерие, вред государству и народу, а чиновники – это бюрократы, свинские депутаты и ученые бандиты).

Когнитивная модель пространства-источника «свинский депутат» переносится в пространство-цель «продавшийся член парламента» (метафорическая модель «субъект политической деятельности – животное»).

Таким образом, в британском и китайском политическом дискурсе активно используется концептуальная метафора, различные ее типы. Она служит средством осмысления различных аспектов политической деятельности. Политика – это сфера человеческой деятельности с бесконечными противостояниями, борьбой интересов, жесткой конкуренцией за электоральное сознание. Этим в полной мере объясняется активное использование в СМИ, в том числе британских и китайских, ярких метафорических выражений, основанных на обыденном знании о типичных представителях животного мира с их стереотипизированными характеристиками, о различных формах государственного устройства со свойственными им отношениями между субъектами политической деятельности, о театральной игре, криминальном или милитаризованном характере взаимоотношений на политической арене, о дуэли как очевидной форме конфронтации взглядов. Метафорический перенос характеристик указанных областей знания на политическую деятельность позволяет отразить существующие в обществе настроения, а в кризисной ситуации показать тревожные моменты с целью их преодоления.

Список литературы

1. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

Ковалёва О. Н.
канд. филол. наук, доцент

Стахова К. В.
студентка (Челябинский гос. ун-т)

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ КИТАЙСКОЙ КОСМОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕКСТЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке Совета по грантам Президента РФ (грант № МК-5291.2015.6).

Изучение многовекового наследия китайской культуры позволяет установить детерминанты и основания, на которых базируется космологическая модель китайской культуры. Через осмысление системы «культурных» координат, ценностных ориентиров китайского социума возможно построение эффективного межкультурного диалога в условиях значительной интеграции России и Китая в различных отраслях народного хозяйства.

Лингвокультурологический подход в исследовании китайского языка дает возможность выявить значимые элементы китайской лингвокультуры, а именно те концепты или «сгустки культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [3, с. 46]. В рамках

данного подхода осуществлен анализ текстов китайских песен 2000-х гг., в результате которого обнаружены следующие национально-специфичные концепты: «Дружба, «Любовь», «Дом-семья», «Путешествие», «Цветы», «Цвет». Именно эти знаниевые структуры включены в модель ценностной картины мира китайцев, отражающую традиции в поведении и взаимоотношениях людей в Китае.

Рассмотрим особенности реализации концепта «Цвет» в композиции “绿光” ([Lǜ guāng] «Зелёный свет») певицы 孙燕姿 ([Sūn Yànzī] Сунь Яньцзы). Песня этой талантливой исполнительницы, вышедшая в свет в 2001г., содержит, кроме слов на китайском языке, строки на английском, что свидетельствует о процессах глобализации и вестернизации в современном китайском песенном жанре.

Восприятие человеком цветового пространства устроено так, что непрерывный континуум цвета делится на категории, объединяющие большое число близких цветовых оттенков, и каждой такой категории соответствует одно или несколько слов, цветонаименований.

Восприятие цвета у каждого народа имеет свои специфические черты. Цветообозначения характеризуются ярко выраженной национально-культурной спецификой и являются наиболее значимыми элементами для конструирования фрагмента национально-культурной картины мира тех или иных этнических общностей.

Воспринимая цветовую картину мира, каждый носитель языка основывается не только на абсолютном цветовом, но и на экспрессивном ощущении от восприятия того или иного цвета, отмечая, зачастую на уровне подсознания, ассоциативные признаки, сопутствующие слову в языке. А. Вежбицкая утверждает, что «цветообозначения могут оказаться лучшим примером влияния глубинных перцептивно-концептуальных факторов на формирование лингвистических категорий и их соотнесенность с действительностью» [2, с. 103].

Цветовосприятие и цветообозначения в китайской лингвокультуре соотносятся с семиотической, ценностной и философско-мировоззренческой картиной мира. При анализе концептосферы цвета китайской цивилизации можно выявить не только феномен цвета как своеобразный концепт мировосприятия, столь отличный от европейского, но и систему цветосимволики как встроенную в лексическую базу древнюю мифологическую систему.

Так, в китайской космологии существует пять элементов, из которых построен космос: земля, дерево, огонь, металл и вода (см. Таблицу). Этим элементам соответствуют пять цветов (颜色 [yánsè]): желтый (黄 [huáng]), сине-зеленый (青 [qīng]), красный (红 [hóng]), белый (白 [bái]) и черный (黑 [hēi]). Древние китайцы считали, что пять первоэлементов – это источник всего в природе.

Так как пять первоэлементов – основа всех вещей, цвет также исходит от них. Основываясь на понятии, что «цвет именно в них, а черный и

белый – первоцвета» [1, с. 301], люди установили последовательную связь между цветом и принципом пяти первоэлементов, что согласуется с движением Небес и Небесного Дао. Люди стали выбирать цвет одежды, пищи, способ передвижения и жилище в зависимости от времени года, что также соответствует теории пяти первоэлементов.

Помимо того, что пять цветов соотносятся с центром и сторонами света, каждый из пяти цветов соотносится с культурными и естественно-географическими реалиями Древнего Китая, животными, космическими объектами, историческими личностями и др. [Там же] (см. Таблицу).

Таблица

Пятичленная космологическая модель как универсальная классификационная схема китайской культуры

Виды символики	**Формы реализации символики в китайской культуре (согласно пространственно-временным зонам)**				
	Пространственно-временные зоны				
	Центр	**Восток/Весна**	**Юг/Лето**	**Запад/Осень**	**Север/Зима**
Цветовая символика					
«Пять цветов»	Желтый	Сине-зеленый	Красный	Белый	Черный
Натурфилософская символика					
А) «Пять первоэлементов-стихий»	Земля	Дерево	Огонь	Металл	Вода
Б) Пять природных сущностей	Гром	Ветер	Солнце	Холод	Луна
Антропоморфная символика					
Пятерница духов-покровителей частей света	Хоу-ту (Владычица-Земля)	Гоу-ман	Чжу-юн (Заклинающий пламя)	Жу-шоу (Сбор урожая)	Сюань-мин (Сокровенный мрак)
Зооморфная символика					
Пятерница существ-покровителей частей света	Желтый императорский дракон – Хуанлун	Бирюзовый дракон – Цанлун	Пурпурная птица (феникс) – Чиняо	Белый тигр – Байху	Сокровенный таинственный воин – Сюаньу
Естественно-географическая символика					
Пятерница священных пиков	Суншань (провинция Хэнань)	Тайшань (пров. Шаньдун)	Хэншань (пров. Хунань	Хуашань (пров. Шэньси)	Хэншань (пров. Шаньси)
Естественно-научная типология					
«пять звезд/планет»	Сатурн	Юпитер	Марс	Венера	Меркурий
Антрополого-философская типология					
Характеры	Горячий	Энергичный	Твердый	Спокойный	Рассудительный

В анализируемом песенном тексте зеленый цвет (или сине-зеленый в китайской пятичленной космологической модели), цвет пышной, весенней древесной листвы, цвет здоровья, процветания и гармонии, связан с невообразимым чудом:

绿光在那里触电般不可思议 像一个奇迹 [Lǜ guāng zài nàlǐ chùdiàn bān bùkěsīyì xiàng yīgè qíjī] – *... найдешь там зеленый свет, это невероятное шокирующее чудо* (здесь и далее перевод автора).

Зеленый свет – это свет в конце туннеля, ведущий в счастливое будущее:

说一声 Listen to me 有一道绿光 [Shuō yīshēng ˈLısn tə mi: Yǒu yīdào lǜ guāng] – *Послушай меня, когда я говорю о зеленом свете, там счастье*.

Рассматриваемый текст содержит также элемент зооморфной символики из пятичленной космологической модели, а именно упоминание о бирюзовом драконе Цанлун, покровителе Востока, деревьев и ветров, привязанном к зеленому (сине-зеленому) цвету:

Maybe it's a wild dragon [ˈMeıbi: ıts ə waıld ˈdrægən] – … *может это дикий дракон*.

Таким образом, лингвокультурологический анализ современного песенного текста на китайском языке показывает, что космологическая модель китайской лингвокультуры является основой жизни современного Китая, в ней отражаются тысячелетний опыт китайского народа, его психосоматические особенности, географические условия, социально-экономические и культурно-исторические особенности страны и этноса. Данная модель становится ценностным ориентиром при обозначении тех или иных событий и переживаний.

Песенные тексты на китайском языке выступают источником лингвокультурологической информации об укладе жизни китайцев, средством культурного и лингвистического познания. Концептуальная основа данных текстов отражает культурно-исторические традиции китайского общества, знание которых определяет межличностные взаимоотношения в различных сферах человеческой деятельности.

Список литературы

1. Вань Л. Национально-культурные особенности картин мира русского и китайского языков (на материале коннотаций – цветообозначений). М.: Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов, 2010. С. 301–310.

2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Познание, 1997. 103 с.

3. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 3 изд. М.: Акад. проект, 2004. С. 43–48.

Кокорина Ю. Г.
канд. ист. наук (Российский гос.
гуманитарный ун-т, г. Москва)

ФОРМИРОВАНИЕ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ РОСТА НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ

Общеизвестно, что формирование национальной терминологии связано с процессом осознания своей национальной идентичности. Особенно ярко это прослеживается в терминологии гуманитарных наук и областей знания, в которых велика роль гуманитарной составляющей. В полной мере это относится к археологии и ее терминологии. Формирование археологии как науки совпало в России с присоединением Крыма и Северного Причерноморья, а в итоге – с эпохой побед над Наполеоном.

Прежде всего, к рассматриваемому периоду – первой половине XIX века – относится ввод термина *археология* в российский научный оборот.

Слово *археология*, известное со времен Платона, в 1803 году «Новый словотолкователь» Н. М. Яновского уже трактовал как «описание древностей» [8, с. 40], а широко в российскую научную лексику этот термин вошел с 1816 года, когда лицейский учитель А. С. Пушкина Н. Ф. Кошанский (1785–1831) перевел с немецкого языка труд И. И. Эшенбурга (1743–1820) «Энциклопедия древней классической словесности, содержащая археологию, обозрение классических авторов, мифологию, древности греческие и римские». В трудах 1820-х годов слово *археолог* пишется с большой буквы и указывается как особый вид деятельности, выделяющий занимающегося ею среди других специалистов: «г. Бларамберг, уже стяжавший себе имя *археолога*, определен директором их (музеев в Керчи и Одессе- Ю.К.)» [4, с. 8]. Один из первых российских археологов, Поль Дюбрюкс, о котором речь будет далее, писал о своей надежде на то, что его труды «пригодятся ученым, которые употребят их на пользу *археологической истины*» [4, с. 10]. В 1812 году в журнале «Вестник Европы» была опубликована статья «Об археологии и о различных способах заниматься художественными произведениями древности», в которой объяснялась суть археологии как руководства к познанию памятников древности и делался акцент на единстве археологии и истории искусства [7, с. 322]. До этого российские исследователи древностей археологами себя не называли, а в начале XIX в. для обозначения исследователей и собирателей древностей появляется особый термин – *антикварий*.

Основоположнику российской античной археологии П. Дюбрюксу принадлежат первые научные описания причерноморских памятников, и можно сказать, что в них появляются первые археологические термины. Сам Дюбрюкс так описывал свой музей: «В нем хранится много золотых вещей, как-то: *браслеты, серьги, кольца*, фигуры животных, женщин и прочее; об-

ломки *статуй*… Много *надгробных камней* с фигурами и надписями, два из них мраморные; драгоценнее всего *надписи* памятников, воздвигнутых в царствование царей Боспора. *Медалей* (так Дюбрюкс называет монеты, – Ю. К.) должно быть до 200, большая часть коих прекрасно сохранилась и чрезвычайно интересна. Кроме упомянутых *вещей*, в музеуме хранится значительное количество стеклянных *сосудов* и глиняных *ваз* различной формы и величины; три шкафа, наполненные *статуэтками* и бюстами из глины и гипса» [3]. Исследователь употребляет для обозначения древних сосудов слова, называющие современные ему предметы: «круглая *ваза* без ручек, глиняная *чарка*, или *чашка*, два серебряные *рога*, служившие древним вместо *стакана*», «какая-то *каска*» [4, с. 20] (имеется в виду шлем).

Подъем исследований в Крыму на соответствующую своему времени, а иногда и опережающую его, высоту, связан с именем И.А. Стемпковского (1789–1832). Программу археологических исследований на столетия вперед И.А. Стемпковский изложил в работе «Мысли относительно изыскания древностей в Новороссийском крае», которая была переведена на русский язык и опубликована в журнале «Отечественные записки» в 1827 году. И.А. Стемпковского нельзя назвать кабинетным ученым, по образованию он был военным, но уже это образование плюс обучение в Париже наложили отпечаток не только на содержание, но и на набор используемых терминов. Обозначая части развалин Херсонеса, он использует термины литературного языка – *стены, башни, ворота, улицы*. Все места находок он называет *памятниками древности*, а сами находки – *предметами древности*, *вещами*. В его документах встречаются термины *гробница* (когда современные археологи говорят *погребение*), *цитадель*, он уже различает укрепленные / неукрепленные *поселения*, как делает это современная археология, говоря *города* и *селища*, и применяя более общее слово – *древние обиталища*. В его трудах появляются заимствованные из картографии, которую он, как военный, безусловно, знал, термины *планы* и *профили* (остатков зданий). Эти термины вошли и в современную археологию. Что касается керамики, то, как и последующие археологи, более, чем *этрусские вазы* и *амфоры*, он никаких различий не делает. Наименование всех расписных сосудов *этрусскими* было продиктовано, видимо, открытиями этрусских гробниц в Италии в это время, что стало сенсацией в мире искусства, и вести о чем дошли до России. К заимствованным из древнегреческого языка у этого автора кроме слова *амфора* является слово *акрополь* с одновременной припиской: или *цитадель*.

Для трудов одного из пионеров российской археологии А. Б. Ашика (1802–1854) характерно наименование без описания, с общей передачей эмоций – «маленькая амфора красивой формы» [1, с. 21], «бронзовый *таз* с ручками красивой формы» [1, с. 30], «прекрасная ваза с великолепным рисунком» [1, с. 44], «перстень с маленьким гранатом, в азиатском вкусе» [1, с. 51], «серьги самого изящного вкуса» [2, с. 69].

Иноязычные термины только входят в археологическую терминологию: так, используется термин *финифть* (эмаль), *медальон* (как разновидность *мотеты*), *лампа* о четырех *светильнях* (*светильник* с четырьмя *отверстиями*). Уже в работе А.Б. Ашика встречаются латинские эквиваленты вводимым терминам: *рог* (rhuton), *поножи* (ocera), *воинский убор* (plaudamentum) [1, 2, 6]. Однако в работе А.Б. Ашика нет дифференциации античных сосудов – все они названы «*вазами* с выемкою» (как говорят современные археологи, с *каннелюрами*), встречаются термины *амфора* и *лекана*.

В 1850-е годы рождается терминология полевой археологии. Тогда появляется термин *материк* как нижняя граница культурного слоя, для обозначения *погребальной камеры* употребляется термин *гробница*, в которой различается *склеп* со *сводом*, *остов* (*скелет*), находящийся в *гробу* (*колоде*) или лежащий на *подстилке* из тростника. В трудах П.М.Леонтьева интересно указание на происхождение терминов из речи рабочих, ведущих раскопки: «Надобно найти, как говорят керченские рабочие, *начин* кургана» [5,с.400], «для ускорения полезно производить эти работы, как говорят рабочие, *на перевал*, то есть засыпать места, вскрытые до материка, землею, вытаскиваемою при продолжении работ»[5,с.401]. Для обозначения обнаруженного им в районе Недвиговки поселения ученый применяет термин *городище*, окруженное *валами* и *рвами*, для исследования которых использовались *траншеи* – это также термин полевой археологии [5, с .411].

Итак, в первой трети XIX века формируется российская археология и ее терминология, причем терминология на русском языке. В ходе ее создания происходили процессы терминологизации и заимствования из древних языков, прежде всего древнегреческого. Однако в первой половине XIX века имеет место только начало этого процесса, и терминология древних сосудов или оружия еще не до конца разработана. На ранний этап сложения терминологии указывает значительная роль синонимии, которая исчезла в наши дни. В наше время появились термины, заменившие описания, использовавшиеся в первых трудах археологов-античников – *горит, гривна, погребение* и т.п.

Так российская наука формировала свой язык, ученые-археологи начали писать и публиковать свои работы на русском языке, что способствовало скорейшему распространению знаний о древнем прошлом нашей Родины, и находки первых археологов входили в культуру российского общества не только XIX века, но и последующих столетий.

Список литературы

1. Ашик А.Б. Боспорсоке царство. Одесса: Печатано в типографии Неймана И. К., 1848. Т. 1. 117 с.

2. То же. Т. 2. 88 с.

3. Брашинский И.Б. В поисках скифских сокровищ [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://arheologija.ru/i-b-brashinskiy-v-poiskah-skifskih-sokrovishh.

4. Древности Боспора Киммерийского. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1854. Т.1.870с.

5. Леонтьев П.М. Археологические раскопки на месте древнего Танаиса и в его окрестностях // Пропилеи, 1854. Т. 4. 420 с.
6. Спасский Г. И. Боспор Киммерийский с его древностями и достопримечательностями. М.: Тип. Московского ун-та, 1846. 148 с.
7. Тункина И.В. Русская наука о классических древностях Юга России (XVIII – середина XIX в.). СПб.: Наука, 2002. 767 с.
8. Формозов А.А. Страницы истории русской археологии. М.: Наука, 1986. 238 с.

Кошкарова Н. Н.
канд. филол. наук, доцент (Южно-Уральский гос. ун-т, г. Челябинск)

ВЛИЯНИЕ ЭТНОСТЕРЕОТИПОВ НА ХАРАКТЕР ПОЛИТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

Бытующие в сознании людей стереотипы и этностереотипы определяют характер не только повседневного, но и социолингвистического общения в рамках тех или иных общественных институтов: политика, педагогика, религия, медицина, спорт, наука и др. [3]. Современная геополитическая ситуация и расклад сил на мировой политической арене позволяют говорить о том, что деятельность акторов этого процесса детерминирована не только политическими взглядами и убеждениями, но и стереотипами. Последние носят двойственный характер: с одной стороны, некоторые из них существуют в сознании и культуре людей длительное время; с другой стороны, многие общественные стереотипы были инициированы позицией России по некоторым вопросам современного политического устройства.

На наш взгляд, изучение функционирования стереотипов в пространстве политической коммуникации важно не только с целью выявления средств вербальной актуализации стереотипа как социального феномена, но и по причине важности итогов такого исследования с точки зрения характера общественного и речевого воздействия на целевую аудиторию. Последнее обстоятельство позволило А. А. Клиновской [4] классифицировать стереотипы по нескольким основаниям: по характеру оценки стереотипы делятся на позитивные и негативные, по сферам общественной жизни выделяются политические, экономические и культурные стереотипы, по объекту стереотипизации идентифицируются национальные, профессиональные, гендерные и др. стереотипы. На наш взгляд, такая строгая классификация не реализуется в современном политическом дискурсе в жестком виде: взаимодействие субъектов политической коммуникации демонстрирует тенденцию с гибридизации и взаимопроникновению одних аксиологических компонентов в другие.

Равно как и нельзя говорить об однозначной функции стереотипов в современных международных отношениях. Н. М. Боголюбова указывает на пользу стереотипов в отношении усвоения информации и подчеркивает, что их знание помогает выбрать правильную политику в деле сотрудничества с другими странами [1].

Однако, как показывает анализ материала, не всегда знание стереотипов и предвосхищение восприятия того или иного этноса другим этносом и (или) культурой способно предотвратить конфликт в межкультурной политической коммуникации. Так, например, в апреле 2015 г. общественная организация байкеров «Ночные волки» «стала жертвой» влияния стереотипов в отношении России и ее граждан. Во время «мотопробега Победы» до Берлина членам клуба были аннулированы шенгенские визы и было отказано во въезде в Польшу. Премьер-министр Польши Ева Копач раскритиковала планы байк-клуба, заявив, что это ралли является провокацией. Подобные действия вызвали недоумение у других польских политиков. Председатель Союза демократических левых сил Польши Лешек Миллер назвал действия руководства своей страны «стыдными и нелепыми» и сравнил санкции против лишенного политической подоплеки движения с въездом в Польшу «российской танковой дивизии». Кандидат в президенты Януш Корвин призвал не делать из русских врагов по «абсолютно абсурдным причинам».

В лингвопрагматическом плане такое поведение трактуется как реализация стратегии создания фантомной угрозы [5]. В. Е. Чернявская, Е. Н. Молодыченко полагают, что «моделируемая угроза является фантомообразной, то есть создается языковыми средствами в ткани текста и не отражает истинного положения дел в реальном мире» [5, с. 95]. В приведенном выше примере отказ членам общественной организации байкеров во въезде на территорию Польши продиктован не реальной угрозой, исходящей от байк-клуба, а сложившимися стереотипами в отношении России, которые, в свою очередь, сформировались под влиянием позиции нашей страны по многим вопросам мировой политики.

Мы смело можем утверждать, что стратегия создания фантомной угрозы функционирует в рамках конфликтного дискурса, испытывающего на себе влияние экстралингвистических факторов. Последние влияют и на иронию как деструктивную разновидность юмора. Ирония также рассматривается нами как текстовая категория пространства конфликтного дискурса.

Так, запрет Варшавы на проезд российских байкеров из клуба «Ночные волки» был высмеян польским изданием Obserwator Polityczny, журналист которого иронизирует: *Сжигая русский газ и русскую нефть, мы делаем сильнее столь ненавистного Владимира Путина. Надо с этим как можно быстрее покончить. Даже странно, что поляки-патриоты так долго вынуждены заправляться русской нефтью*. Далее автор предлагает: *Давайте перестанем импортировать нефть и газ из России. Давайте разорвем с ней дипломатические отношения* [6]

В данном примере стратегия создания образа врага и формирования внутригрупповой идентичности получает новое воплощение. Именно противопоставление «свой-чужой» является основой появления стереотипов, в частности этностеротипов [2]. Стереотипы и этностереотипы включают в себя разные составляющие: аксиологическую, когнитивную, речевую.

Процесс политической коммуникации является ареной развертывания всех трех компонентов процесса стереотипизации. В большинстве случаев стереотипы препятствуют кооперативному межгосударственному и межличностному общению. Возможно предположить, что разрушение стереотипов – процесс долгий и возможно недостижимый, но именно ироничное отношение к ним позволит вывести процесс взаимодействия в межкультурном политическом пространстве на качественно новый уровень.

Список литературы

1. Богоболюбова Н. М., Николаева Ю. В. Межкультурная коммуникация и международный обмен: учеб. пособие. СПб.: СПбКО, 2010. 416 с.

2. Захарова Е. П. Коммуникативные категории и нормы // Хорошая речь. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001. С. 163–179.

3. Карасик В. И. Язык социального статуса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. 333 с.

4. Клиновская А. А. Лингвокогнитивные особенности актуализации общественных стереотипов в политическом журнальном дискурсе ФРГ: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2007. 210 с.

5. Чернявская В. Е., Молодыченко Е. Н. История в дискурсе политики: лингвистический образ «своих» и «чужих». М.: ЛЕНАНД, 2014. 200 с.

Источники

6. Польские СМИ высмеяли решение властей не пропускать «Ночных волков» URL: http://russian.rt.com/article/88739 (дата обращения: 30.03.2015).

Нелюбина Ю. А.
преподаватель (Челябинский гос. ун-т)

ВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА СЛЕДОВАТЕЛЯ В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ

Несмотря на развитие отечественного кинематографа и появления достаточно большого количества кинофильмов и телесериалов, российское телевидение все чаще обращается к советским художественным кинофильмам. В настоящее время в связи с юбилеем Победы в Великой Отечественной войне на экранах телевизоров все чаще появляются советские и современные фильмы о войне, о героизме советских солдат и простого народа во время войны. А также кинофильмы, имеющие отношение к войне.

Одним из таких кинофильмов стал мини-мериал «Противостояние» (х/ф, реж. С. Аранович, СССР, 1985 г). Эта кинолента отвечает интересам нашего исследования тем, что в ней исчерпывающе раскрывается кинообраз профессионального следователя. Цель нашего исследования заключается в определении вербальных способов и средств, задействованных в формировании образа профессионала, а именно – кинообраза следователя. Профессионал особенно значим в обществе и культуре, это тот эталон, к которому стремится тот или иной представитель определенной профессии, это залог материальной обеспеченности, морального удовлетворения, и, конечно же, общественной пользы (подробнее см. [1]).

В основе мини-сериала лежит одноименная повесть Ю. Семенова. Действие телефильма происходит в конце 1979–1980 гг. Три следователя расследуют крайне запутанное дело, следы которого тянутся из далекого 1945 года, времени окончания Великой Отечественной войны. Это полковник Костенко и майор Кардава из Москвы, а также майор Жуков. Как нам представляется, три следователя репрезентируют три стадии становления следователя как профессионала, где помощник полковника Костенко майор Кардава является самым молодым и с наименьшим опытом следователем, профессионализм которого растет на глазах зрителей на протяжении пяти частей телефильма. Следующим этапом является майор Жуков, который предстает перед нами как уже состоявшийся профессиональный следователь, достаточно талантливый, легко обучаемый, с большим опытом работы. Однако ему все еще есть чему поучиться у «суперпрофессионала» – полковника Костенко.

Усилиями этих трех следователей была распутана череда преступлений, совершенных гениальным в своем роде преступником Кротовым, первое преступление (по этому делу) которого было совершено в мае 1945 года через несколько дней после победы над нацистской Германией. Однако предпосылки преступления возникли еще во время войны, когда еще юный Кротов перешел в 1941 году на сторону нацистов и вступил в так называемый отряд власовцев, по заданию убивал советских солдат, а затем провел зачистку и самого власовского отряда. По окончании войны Кротов осознал, что не может быть реабилитирован, поэтому бежал, тогда же он совершил первое преступление – убил возвращавшегося домой советского солдата, «позаимствовав» личность убитого. Впоследствии находка Кардавы в архиве помогла распутать этот клубок зверских преступлений.

Основными вербальными средствами формирования кинообраза следователя явились термины, профессионализмы, жаргонизмы, а также речевые клише следователей, которые в совокупности показывают уровень профессионализма.

Кроме того, все кинодиалоги следователей происходят в прецедентных для них ситуациях: допрос, оперативка (рабочее совещание) и т.п.

Прецедентная ситуация «оперативка»:

– <…> Участковым инспектором младшим лейтенантом милиции Дорожкиным <…> провели беседу с проживающими в непосредственной близости от места обнаружения трупа. Из числа опрошенных лиц гражданин Александр Матвенков сказал, что осенью ночью <…> к его соседу Загибалову приходил какой-то мужчина, которого ни до, ни после этого никто не видел. А Загибалов в это же время жену прогнал из дома, после этого напился, буянил, пел нецензурные песни.

– Что по Загибалову?

– Загибалов Григорий Дмитриевич, 1940-го года рождения. Уроженец села Знаменки Никольского района. Образование неполное среднее. Дважды судим. В настоящее время работает на мясокомбинате.

– Ну что ж. давайте. Загибалов. Уже интересно. ***Будем его работать.*** *Установлены имена пропавших без вести?*

– Наши оперативные группы провели определенную работу. По итогам пропавших без вести трое. <…>

– А как дела у науки? Какие данные получены с пальцев убитого?

– ***По формуле Пирсона*** *пришли к выводу, что покойник был небольшого роста, среднего телосложения, носил обувь сорокового размера. Никаких характерных признаков, свидетельствующих о личности убитого и о роде занятий, установить не удалось.*

– Пока не удалось или совсем не удалось?

– Пока не удалось, ***эксперты бьются с пальцами****. Рассчитывают* ***вытянуть на дактилоскопию.***

– Думаете, был судим?

– Судя по тому, что Загибалов был судим, можно предположить, что его навещал ***человек… с уголовным прошлым.***

Данный фрагмент изобилует терминами и профессионализмами, используемыми на совещании, на котором докладываются основные данные по *делу ДСК*, которое названо по татуировке убитого.

В данном кинодиалоге используются как термины, непонятные рядовому зрителю и относящиеся к сфере криминалистики: «по формуле Пирсона» (*Коэффициент корреляции r-Пирсона (Pearson r) применяется для изучения взаимосвязи двух метрических переменных, измеренных на одной и той же выборке* [3]), «дактилоскопия» (*Метод установления личности по отпечаткам пальцев. Дактилоскопия применяется в уголовном розыске для установления личности преступника* [5]), так и термины, доступные для понимания большинству зрителей: участковый инспектор, младший лейтенант, пропавший без вести, оперативная группа.

Без контекста трудно было бы понять, что означает, например, «будем его работать» (т.е. прорабатывать версию о конкретном подозреваемом), «эксперты бьются с пальцами» (эксперты-криминалисты работают с отпечатками пальцев), «втянуть в дактилоскопию» (провести опознание по отпечаткам пальцев).

Особенностью данного кинотекста выступает также большое количество задействованных прецедентных для данной профессии текстов: запрос данных, отчет, досье. Отличительной чертой является то, что большая часть из них выступают в виде телеграмм и телефонных звонков ввиду удаленности места преступления от Москвы и необходимости координации действий московских и магаранских следователей.

Так, в «Противостоянии» озвучена телеграмма майора Жукова в Угрозыск МВД СССР:

«Угрозыск МВД СССР. По дороге в аэропорт в 14 км от города у обочины дороги в кустарнике обнаружен полуистлевший мешок с частями человеческого тела. В ходе дальнейшего осмотра места происшествия в 40 м от мешка с туловищем обнаружен сверток из мешковины, в котором находятся левая и правая рука человека с татуировкой ДСК. Голова не обнаружена. Найдена полуистлевшая морская шинель с погонами капитан-лейтенанта».

Авторскому замыслу отвечает тот факт, что зрителю с первых строк становится понятно, что перед ним находится профессиональный текст правоохранительных органов. Характерным является, во-первых, конкретный адресат – Угрозыск МВД СССР, то есть на месте расследуется дело, принадлежащее уголовному розыску. Далее, в тексте указывается то, что произошло – найден мешок с расчлененным телом и отсутствующими частями тела, по которым можно было бы опознать личность убитого. Относительно информативной уликой становится буквенная татуировка «ДСК» и военная форма убитого, по которой профессиональный представитель правоохранительных органов безошибочно определил звание убитого – «капитан-лейтенант».

Отличительной чертой данного текста является использование безличной формы глагола совершенного действия – «найден», «обнаружен». Кроме того, профессиональным клише здесь является фрагмент «В ходе дальнейшего осмотра места происшествия». Примечательным является необходимое для расследования и отчета детальное и точное описание как места происшествия, так и самого тела. По сути, перед зрителем – протокол с места происшествия.

Подводя итог, можно сказать о том, что в кинотексте задействованы такие вербальные средства формирования кинообраза профессионального следователя, как активное использование профессиональной лексики (термины, профессионализмы, профессиональные жаргонизмы), речевых клише, присущие следователям, фрагменты профессиональных текстов. Всё это в совокупности позволило сформировать положительный образ следователя в кинотексте.

Список литературы

1. Голованова Е. И. Профессиональный дискурс и художественный текст (к проблеме полидискурсивности) // Человек и язык в коммуникативном пространстве: сб. науч. тр. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2013. С. 26–30.

2. Кубрякова Е. С. В поисках сущности языка: Когнитивные исследования / Ин-т языкознания РАН. М.: Знак, 2012. 208 с. (Разумное поведение и язык. Language and Reasoning).

3. Наследов А.Д. Математические методы психологического исследования. Анализ и интерпретация данных: учеб. пособие. 4-е изд., стер. СПб.: Речь, 2012. 392 с. URL: http://www.irbis.vegu.ru/repos/12551/Html/0024.htm

4. Петрова Н.Ю. Особенности публицистических текстов малого формата (на материале кратких заметок журнала «The New Yorker»): дис. … канд. филол. наук. М., 2005.

5. Толковый словарь Ушакова URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/784626/

Питина С. А.
д-р филол. наук, проф. (Челябинский гос. ун-т)

НАЗВАНИЯ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПРАЗДНИКОВ В ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

В статье предпринята попытка лингвокультурологического анализа названий британских и американских праздников для выявления универсальных характеристик и национально-культурной специфики рассматриваемой актуальной составляющей любой лингвокультуры, включая самые различные ее уровни, такие как традиционная лингвокультура, меняющаяся лингвокультура повседневности и современная официальная лингвокультура праздника.

В американском и британским календарях есть немало праздничных дней, названия которых могут быть как универсальными, так и национально-специфичными.

Центральным репрезентантом рассматриваемого феномена является существительное *holiday* – праздник. Синонимичное словосочетание *red-letter days* появилось в 1704г. для выделения красным цветом дней основных святых, а затем главных праздников вообще [2: 262].

Английское сложное существительное *holiday* (праздник), производное от *holy* (святой, для религиозного использования), общегерманского по происхождению прилагательного (ср. готское hailag, древнесеверное heilagr, древневерхненемецкое heilag), наряду с *hollyhock, all hallows, hallow, halidom,* многочисленными антропонимами *Halliday, Halliwell, Holliwell* [3:445] первоначально обозначало особый религиозный праздник или соблюдение поста. К четырнадцатому веку среднеанглийское существительное *hallyday* стали использовать и в значении «день, свободный от работы», а уже в шестнадцатом веке оно закрепилось в современной форме и значении *holiday*, тогда как раздельное написание *holy day* начали употреблять для обозначения религиозного праздника. В справочнике Л. и Р. Флавелл The Chronology of Words and Phrases приведен пример из книги 1577г. издания: *Doo you not know that it is a holliday, a day to dance in, and make mery at the Ale house?* [3: 39]. В настоящее время существительное *holiday* употребляется в расширенном значении для номинирования любого праздника, а словосочетание *church holiday* – для религиозного.

Словосочетания с существительным holiday в английском языке разнообразны по структуре, семантике и по вариативной лингвокультурной маркированности. В британском английском более употребительным для обозначения официального праздника является определительное словосочетание a *bank holiday,* в американском варианте английского языка *legal holiday*. Универсальными словосочетаниями для обозначения праздничного нерабочего дня можно считать *public holiday, national holiday,* а также церковный праздник – *religious holiday*.

В британском и канадском вариантах английского языка существительное *holiday* стало многозначным. Чаще всего оно употребляется в значении «отпуск»: *to take a holiday* (взять отпуск), *to go on holiday* (уйти в отпуск), *a summer holiday* (отпуск летом), *on holiday* (в отпуске), *holiday maker* – отпускник, *holiday camp* – место, оборудованное для отдыха. Во множественном числе holidays используется в значении «каникулы» в британском варианте английского языка. Американцы предпочитают употреблять многозначное существительное *vacation* в значении «отпуск» вместо *holiday*: *paid vacation* – оплачиваемый отпуск, *vacationer, vacationist* – отпускник.

Работа в праздничный день обозначается фразеологизмом а *busman's holiday* – праздник водителя автобуса.

Официальными американскими праздниками (*standard six holidays*) являются *New Year's Day, Memorial Day, the Fourth of July, Labor Day, Thanksgiving, Christmas*, два из которых совпадают с британскими праздниками. Федеральные праздники в США включают в себя *Veteran's Day, Washington's Birthday, Martin Luther King, Jr. Day, Election Day.* Федеральные праздники первоначально назывались *Monday holidays* – праздниками понедельника [2: 263], хотя в настоящее время только два из них приходятся на понедельник (*Washington's Birthday*, или *Presidents' Day*, или *Washington-Lincoln Day*, который отмечают в третий понедельник февраля, и *Martin Luther King Day*, который приходится на третий понедельник января).

День Благодарения несколько раз менял свою дату: с четвертого четверга в ноябре при президенте А. Линкольне на третий четверг ноября при Ф. Рузвельте, а с 1941г. его снова стали праздновать в четвертый ноябрьский четверг. Интересно отметить, что первый День Благодарения отметили не в ноябре, а 6 августа 1863года [2:263]. Точные американцы не работают в День федеральных и президентских выборов, которые проходят раз в два и четыре года в первый вторник после первого понедельника в ноябре! [там же:263]

Официальный выходной день в Великобритании традиционно называется *bank holiday* (первоначально в эти дни отдыхали банковские служащие). Официальные праздничные дни также включают, помимо воскресенья, совпадающие с американскими праздниками *Christmas, New Year's Day*. Великая пятница – *Good Friday*, первый понедельник после Пасхи – *Easter Monday*, последний понедельник мая или первый понедельник сентября – *August Bank Holiday*, день рождественских подарков – *Boxing Day*. В Северной Ирландии не работают в день покровителя Ирландии, святого Патрика – *St Patrick's Day* и в «Славное двенадцатое» – *Glorious Twelfth* (день, когда протестанты одержали победу над католиками в битве на реке Бойн в июле 1690году) [1:185].

Лингвокультурная специфика англоязычных праздников отражается в названиях блюд и напитков, подарков и традиций. Перечислим лишь несколько. В пятницу на страстной неделе *Good Friday* британцы едят горя-

чие крестовые булочки. Считается, что такие булочки можно хранить целый год по аналогии со святой водой в православной традиции. Традиционным британским рождественским блюдом является пудинг. Двадцать пятое воскресенье после Троицы называется началом приготовления традиционного рождественского пудинга. Это воскресенье называют пудинговым или замешивательным. Пудинг начинают готовить за 3 недели до Рождества и оставляют готовое блюдо в тёмном прохладном месте для созревания. Изначально пудингом называли густую овсяную кашу, сваренную на мясном бульоне *(plum-porridge)*. В эту кашу добавляли хлебные крошки, орехи, мёд и чернослив, подавали горячей. Считают также, что пудинг возник как средство консервации мяса, которое хранилось в вместе с черносливом. При варке пудинга добавлялись специи, крупы и чернослив, а с конца XVIII века стали добавлять сахар. Мясо и чернослив из рецепта исчезли, а название осталось, рождественский пудинг имеет и синонимичное название «сливовый» *plum.*

Традиционным американским блюдом в День Благодарения считается индейка с клюквенным соусом и тыквенный пирог с взбитыми сливками. Существительное turkey закрепилось в английском языке в результате ложной этимологии, означающее по одной версии большую птицу и по другой страну, через которую эта птица была ввезена в Европу. До 1916 года сам праздник назывался *Turkey Day* – днем индейки [2: 265].

В день рождественских подарков, 26 декабря, а Великобритании принято дарить подарки (*box, Christmas box*), небольшие рождественские премии.

Ряд праздников и их названий пришли из США в Великобританию (*Father's Day*, например) и наоборот (*Haloween*), часть остается национально-культурно маркированной (*Groundhog Day* – День сурка). Праздник назван по имени сурка Punxsutawney Phil, обитающего в Пенсильвании. Реакция сурка на свою тень прогнозирует наступление весны или продолжение холодов. В настоящее время День Сурка отмечают 2 февраля только в США, хотя традицию встречать приход весны по поведению животных можно найти в средневековых английских и немецких ритуалах *Candlemas*).

В целом изучение названий праздников в США и Великобритании свидетельствует как об общности культурных англо-саксонский традиций, так и о возникновении уникальных названий праздников, обусловленных спецификой сложившихся лингвокультурных ситуаций.

Список литературы

1. Великобритания. Лингвострановедческий словарь/под ред Е.Ф. Рогова. М.: Русский язык. 1978.

2. Flexner S.T., Souhkanov A.H. Speaking Freely: a Guided Tour of American English from Plymouth Rock to Silicon Valley. NY, Oxford: Oxford University Press, 1997.

3. Flavell L., Flavell R. The Chronology of Words and Phrases: A Thousand Years in the History of English. Silverdale Books, 1999.

4. The Oxford Dictionary of English Etymology |ed. By C.T. Onions. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Селютин А. А.
канд. филол. наук (Челябинский гос. ун-т)

СПЕЦИФИКА КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ ВУЗА КАК «КУЛЬТУРЫ МЕСТА»: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В последние годы в разных сферах гуманитарного знания активно идет дискуссия о соотношении глобального и локального в экономике, культуре и т.п. Их слияние получило номинацию «глокализация» (Р. Робертсон [6]): новый термин призван зафиксировать разнонаправленные процессы, происходящие в мире, показать возможности избегнуть полярных процессов глобализации и антиглобализма. Ученые признают, что коммуникация в современном мире предельно проницаема, т.к. любой индивид в любой момент времени может быть к ней подключен. В этом смысле особое значение имеет изучение локальных культурных образований, являющихся определенным коммуникативным звеном в «планетарном логосе» (М. Эпштейн) [5].

Корпоративная культура вуза в свете вышесказанного, на наш взгляд, может рассматриваться как семиотическое пространство, в котором ценности отдельного субъекта встречаются не просто с ценностями корпорации, но ценностями общей культуры знания, его трансляцией и всевозможными репрезентациями. Социальное поведение представителя корпоративной культуры вуза должно рассматриваться через многочисленные традиционные формы коммуникации, имеющие, в том числе, закрепленность в достаточном количестве локальных текстов: конкретные вузовские ритуалы, традиции, метаязык и т.п. Представители различных субкультур (национальных, социальных, этических и т.п.), интегрированные в корпоративную культуру вуза, создают общее поле коммуникации, обобщая личный опыт и представление о норме вообще и языковой норме в частности. Мы определяем корпоративную культуру высшего учебного заведения как систему материальных и духовных ценностей, которая объединяет обучающих и обучаемых для получения и закрепления научно-профессионального опыта, отраженного в письменных и устных текстах, и передачи его новым членам коллектива в качестве нормативной системы.

Корпоративная культура вуза может быть представлена рядом взаимосвязанных структур, образующих систему, обладающую признаками единства и целостности. Единообразие поведения, общая картина мира и ее общая языковая репрезентация позволяют утверждать, что представитель вуза как представитель корпорации, обладает особой корпоративной языковой картиной мира, имеющей возможность транслироваться следующим поколениям поступивших в вуз через реализацию механизмов преемственности (стереотипизация поведенческих и языковых формул, акку-

мулирующих общий опыт), а также через корпус текстов различной направленности и функциональности.

Под корпоративной картиной мира мы понимаем особую языковую картину мира, характерную только для носителей корпоративной культуры. На наш взгляд, необходимость введения этого термина обуславливается уникальной спецификой языкового сознания члена корпорации, т.е. представителя корпоративной культуры. Человек, идентифицирующий себя с культурой некоторой организации, сознательно и бессознательно перенимает ее составляющие, и прежде всего условный язык, который вырабатывается в течение длительного времени и является постоянной частью естественного языка индивида. Процесс освоения корпоративной культуры всегда имеет языковую выраженность, т.к. его результаты представляют круг понятий, которые фактически выстраивают особый образ мира, или, другими словами, картину мира корпоративной культуры вуза.

Корпоративная картина мира – способ восприятия мира, который обусловлен субкультурой какого-либо типа, влияющей на членение опыта и виденье ситуации индивидуумом или группой людей, который выражен в языковых единицах, функционирующих в качестве лингвокультурем. Корпоративная культура имеет специфические лексические репрезентации, исследование которых способствует определению особенности языковой картины мира корпоративной культуры.

Трансляция общих ценностей и включение в корпоративную языковую картину мира новых субъектов на современном этапе развития образования претерпевает ряд изменений. Помимо традиционных репрезентаций корпоративного опыта, на формирование общей семиосферы корпорации активно влияют новые формы коммуникации. С появлением сети Интернет вузы получили возможность сообщаться с другими подобными системами не просто быстрее, но эффективнее, и, что гораздо важнее, представители администрации вузов, педагоги, получили возможность обратной связи, прямого отклика на инновационные и формальные процессы, происходящие в учебном учреждении, а также возможность анализа степени усвоения корпоративных ценностей в среде студентов. Сами же студенты получили возможность сменить официальный стиль коммуникации на более свободный, индивидуализированный: коммуникативная личность, осознавая принадлежность к корпорации, имеет возможность оценочного суждения ее системы правил.

На наш взгляд, наиболее ярко этот процесс проявляется в создании корпоративных групп в социальных сетях любого типа (facebook, вконтакте, Одноклассники, Мой мир и т.п.). Их лингвокультурологический анализ способен показать, каким образом изменилась система коммуникации представителей корпорации, и каким образом это трансформировало устоявшуюся корпоративную языковую картину мира.

Как мы знаем, каждой форме культуры соответствует определенный тип речевой коммуникации. Социальные сети, появившись не так давно (пик их популярности в нашей стране – «нулевые годы»), быстро сформировали особый метаязык, обеспечивающий вербальными и невербальными (индексы, знаки, символы, эмотиконы) средствами своих пользователей. Несмотря на множественность типологий коммуникации, мы полагаем, что правильным будет вслед за исследователями выделить несколько ее устойчивых моделей, которые отражают основные цели общения: познавательную, убеждающую, экспрессивную, суггестивную, ритуальную [2, с. 121–124.]. Анализируя динамику общения участников корпоративных групп в социальных сетях, мы пришли к выводу, что основными можно считать познавательную, экспрессивную и ритуальную модели общения, т.к. общение в сети в данных группах строится практически всегда по следующей схеме: новая информация (сообщение – информационный повод), на которую следует две, чаще всего проявляемых реакции – эмоциональная (в том числе и эмоционально-фатическая) и ритуальная, сохраняющая связи корпоративной культуры вуза.

На наш взгляд, для анализа корпоративной культуры вуза имеют значение причины создания сетевых университетских групп. С одной стороны, играет роль желание соответствовать традиционным вариантам коммуникации в сети, когда различные пользователи вступают в уже предложенные ресурсом группы, или создают свои и приглашают туда других пользователей. Часто это является не столько показателем необходимости в действительном обмене информацией, сколько показателем социальной активности пользователя: такого рода группы чаще всего не развиваются и после первичной активности деятельность их затухает, что легко можно проследить по датам последних высказываний.

С другой – Интернет-коммуникация, и, в частности, социальные сети, это действительно один из самых быстрых способов осуществить коммуникативный акт, т.к. при условии одновременного нахождения участников коммуникации онлайн эта операция занимает секунды. И тогда университетские сетевые группы начинают служить множеству задач повседневной коммуникации студента, в том числе и коммуникации между членами группы.

Именно поэтому, на наш взгляд, в ситуации интернет-коммуникации не имеет смысла подход к корпоративной культуре как тормозящей любые нововведения структуре [4], т.к. корпоративная культура получает возможность изменяться «снизу», без влияния административного ресурса, что является показателем способности саморегулирования корпоративной культуры. Коммуникация внутри университетских сетевых групп становится интерактивной, непрерывной, когда все новые и новые члены корпорации (потенциально бесконечное число, т.к. к университетским группам могут каждый год присоединяться новые члены – вновь поступившие), могут в любой момент подключиться к обсуждаемому информационному поводу.

Корпоративная культура вуза влияет на значимую часть неформального общения участников вузовской коммуникации, и, соответственно, коммуникация в социальной сети вносит коррективы в языковой аспект корпоративной картины мира студента, преподавателя и администрации вуза.

Список литературы

1. Арендачук, И. В. Коммуникативные технологии в системе высшего образования: психолого-педагогический аспект [Текст] / И. В. Арендачук // Психология социальных и экологических рисков в современном обществе: материалы Международной науч.-практ. конф. Саратов, 17–18 нояб. 2011 г. Саратов: «Научная книга», 2011. 108 с.: URL: http://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2013/07/15/arendachuk_0.pdf (дата обращения 01.04.15).

2. Зельдович Б. З. Деловое общение: учеб. пособие. М.: Альфа-ПРЕСС, 2007. 456 с.

3. Маркова О. Ю. Коммуникативное пространство вуза: субъекты, роли, отношении // Коммуникация и образование: сб. ст. / ред. С. И. Дудника. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 345–364.

4. Щербина С. В. Организационная культура как фактор перехода к рыночной экономике: дис. … канд. социол. наук. М., 1999. 187 с.

5. Эпштейн М. Глокализм. URL: http://www.psyoffice.ru/6-951-glokalizm.htm (дата обращения 01.04.15).

6. Robertson R. Glocalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity // Global Modernities / ed. by M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson. London, 1995. P. 25–44.

Сироткина Т. А.
д-р филол. наук, проф. (Сургутский гос. ун-т)

ФУНКЦИИ НУМЕРАТИВНЫХ ХРОНОНИМОВ В РЕЧИ НОСИТЕЛЕЙ ГОВОРОВ

Как известно, особую роль в народной культуре играет календарь. Упорядоченность хозяйственной жизни диктует и строгий распорядок обрядов и праздников. Успех в том или ином деле во многом зависит от того, сумел ли ты сделать работу вовремя. Не случайно в этом плане появление хрононимов с нумеративным компонентом (первый, второй, третий и т. д.), они помогали людям вести подсчет времени, прошедшего после какого-либо или оставшегося до какого-либо события. В настоящей статье на материале нового издания, появившегося в результате длительной работы уральских диалектологов, этнолингвистического словаря «Русский народный календарь» [1], рассмотрим функционирование нумеративных хрононимов в речи носителей говоров.

Несмотря на то, что компонент «первый» часто отсутствует в составе хрононима, группа хрононимов с данным числительным все равно является самой многочисленной в анализируемом словаре (16 единиц). Данные сочетания вступают в системные связи со следующими группами названий праздников:

1) хрононимы с компонентом «последний» (Первая Масленица – время с понедельника по среду на Масленичной неделе; Последняя Масленица – воскресенье на Масленой неделе, канун Великого поста): «В перву

масленицу начинали зятья, к тещам ходили» [1, с. 310]; «Завтра уже все – Последняя Масленица, самое гулянье» [1, с. 335];

2) хрононимы с компонентом «средний» (Первый Спас – день происхождения честных древ Животворящего Креста Господня, первый день Успенского поста, 1/14 августа; Средний Спас – Преображение Господне, 6/19 августа; Последний Спас – день перенесения из Едессы в Константинополь нерукотворного Образа Христа, 16/29 августа): «На Первый Спас и нищий медку попробует» [1, с. 310]; После будет Средний Спас, на который мед вырезают» [1, с. 419]; «Последний Спас – Холодный Спас называли» [1, с. 335] и др.

Второе место по количеству онимов занимает группа нумеративных хрононимов с компонентом «второй» (12 единиц). Они тесно связаны со следующими названиями:

1) хрононимами с компонентом «третий» (Второй калинник – Преображение Господне, 6/19 августа; Третий калинник – День Перенесения из Едессы в Константинополь нерукотворного образа Христа, 16/29 августа);

2) хрононимами с компонентом «первый» (Первые осенины – день мучеников Флора и Лавра, 18/31 августа; Вторые осенины (1) – День преподобного Симеона Столпника, 1/14 сентября; Вторые осенины (2) – Рождество Богородицы, 8/21 сентября) и др.

Особую роль в христианской культуре играет числительное «девять». Поэтому группа хрононимов с данным числительным – такая же по наполненности в исследуемом материале (12 единиц). Для называния праздников используются следующие формы данного числительного и образования от него:

1) девятая (Девятая – девятая пятница после Пасхи): «Мать меня на Девяту родила, вот и счастливая я. Девята-то шибко большой праздник, в аккурат девять недель от Пасхи» [1, с. 118];

2) девять (Девяти мучеников – День Девяти мучеников Кизических, 29 апреля /12 мая) [1, с. 120];

3) девятник (Девятник – девятая пятница после Пасхи) [1, с. 120];

4) девятница (Девятница – девятая пятница после Пасхи) [1, с. 120];

5) девятов (Девятов праздник – девятое воскресенье после Пасхи): «Уккурат на Девятов праздник веселились все, а потом все голосом заревили (началась война) [1, с. 120];

6) девятое (Девятое – девятое воскресенье после Пасхи): «Девятого-то пойдём на кладбищё, все на кладбище и на берег – перед сенокосом, это не по числам, а просто Девято зовётся»);

7) девятуха (Девятуха – девятая пятница после Пасхи) [1, с. 120];

8) девятые (Девятые – Девятые – девятая пятница после Пасхи): «На Девяты пекли всего много» [1, с. 120].

На следующем месте оказалась группа хрононимов с компонентом «третий» (9 единиц). Они вступают в системные отношения с первыми двумя группами названий праздников (Первая Засвятка – первая треть Свя-

ток, времени с Рождества Христова до Крещения Господня, с 25 декабря / 7 января по 6/19 января; Вторая Засвятка – вторая треть Святок, времени с Рождества Христова до Крещения Господня, с 25 декабря /7 января по 6/19 января; Третьи Засвятки – последняя треть Святок, времени с Рождества Христова до Крещения Господня, с 25 декабря/7 января по 6/19 января): «В перву засвятку лес окунится – ранний сев» [1, с. 310]; «Вторая засвятка кунистая – второй сев» [1, с. 101].

Такая же по численности – группа хрононимов с компонентом «четыре» (9 единиц). Они называют:

1) периоды постов (Четыредесятница – Великий пост; Четырехдесятница – Рождественский пост, с 15/28 ноября до24 декабря/6 января [1, с. 477];

2) дни Масленой недели (Четверток – четверг на Масленой неделе) [1, с. 477];

3) дни Великого поста (Четвертица – среда на четвертой неделе Великого поста; Четвертак – четверг перед Пасхой, на седьмой неделе Великого поста; Четверик – среда на четвертой неделе Великого поста) [1, с. 477] и т. д.

Таким образом, группа хрононимов с нумеративным компонентом является одним из средств вербализации концепта «Время» в языковом сознании диалектоносителей. Единицы данной группы находятся в определенных отношениях друг с другом, образуя систему, благодаря которой обеспечивается упорядоченность быта и традиций представителей русской культуры.

Список литературы

1. Атрошенко О.В., Кривощапова Ю.А., Осипова К.В. Русский народный календарь. Этнолингвистический словарь / науч. ред. Е. Л. Березович. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2015. 544 с.

Скрипичникова Н. С.
преподаватель (Челябинский гос. ун-т)

ТРАНСФОРМАЦИЯ И МОДИФИКАЦИЯ ПОСЛОВИЦ В УСТНОЙ КОММУНИКАЦИИ ПРОФЕССИОНАЛОВ

В настоящее время особое место в научных лингвистических исследованиях занимают способы и средства устного взаимодействия профессионалов.

Под профессиональной коммуникацией, вслед за Е.И. Голованової, будем понимать «коммуникацию в рамках профессиональной сферы между представителями определенных профессий (а также между представителями родственных профессий)», которая направлена прежде всего на решение профессиональных задач в ходе профессиональной деятельности [2, с. 68]. К жанрам устной профессиональной коммуникации относятся беседа, дискуссия, совещание, переговоры, конференция, телефонный разговор и многое другое [4].

Устная профессиональная коммуникация ограничена рядом параметров, среди которых наиболее важен временно́й. Этапы формирования сообщения в устной коммуникации сокращены, а возможности его контроля и корректировки весьма ограничены, особенно при спонтанной речи, поэтому говорящие широко используют разнообразные речевые клише [подробнее см.: 5].

Значительную часть устойчивых воспроизводимых единиц в профессиональной речи составляют пословицы и поговорки. Это могут быть как традиционные, общеупотребительные выражения, так и профессионально-маркированные. Например, в профессиолекте сотрудников правоохранительных органов нами зафиксированы следующие общенациональные выражения: *От сумы да от тюрьмы не зарекайся; Бьет – значит любит; Волков бояться – в лес не ходить; Не все то золото, что блестит* и т.д.

Однако гораздо более значительный пласт составляют профессионально-маркированные паремии, к которым мы относим пословицы, возникшие в профессиональной среде и редко выходящие за ее пределы, поскольку их смысл понятен лишь «посвященным». Обычно они служат для оформления типизированных профессиональных ситуаций: *В ОМОН не рвись. Пришел – гордись! Ловить можно лобковую вошь, а преступников – задерживают; Будешь с соткой* (со ст. 122 УК РСФСР), *будешь с водкой; Милиция – не место отбывания, а место пребывания; Чистосердечное признание облегчает совесть... и добавляет срок; Мусор – он и есть мусор; Сколько дадут – всё твоё!* и т.д. Такие профессионально окрашенные выражения составляют около трети всех пословиц, используемых в речи сотрудников правоохранительных органов.

Кроме пословиц, отражающих общекультурные базовые ценности, обыденное знание людей, и профессионально-маркированных паремий, которые транслируют профессиональные знания и оценки, в исследуемом профессиолекте выделяются криминальные паремии типа *За одну малолетку дают две пятилетки,* а также разнообразные пословицы, подвергшиеся трансформации и модификации.

Пословицы с элементами арго представляют собой заимствования из речи криминальных элементов и входят в состав профессиолекта сотрудников правоохранительных органов в силу специфики деятельности последних. Однако подобные единицы используются в устной профессиональной коммуникации довольно редко.

Безусловный интерес для лингвистического изучения представляют результаты трансформации и модификации общекультурных пословиц в профессиональной среде. В большинстве случаев в них реализуется творческий потенциал представителей той или иной сферы деятельности, отражая характерные для их мировосприятия реалии и оценки.

В отличие от традиционных паремий, где главным является социальная мораль или философское обобщение, во вновь созданных вариантах

пословиц на первый план выходит юмористическое (или чаще ироническое) осмысление ситуации, жизненной или профессиональной.

Х. Вальтер и В.М. Мокиенко обозначили подобные «переделки» антипословицами [1]. По их мнению, преобразованные паремические единицы носят приземленный характер и не могут быть оторваны от породившего их конкретно-бытового подтекста. В большинстве своем они не претендуют на оригинальность и являются интерпретацией уже существующего в нашей памяти, но по каким-то причинам не актуального прототипа. Так, например, паремия *Будет и на нашей улице праздник* имеет множество вариантов модификации: *И на нашей улице грузовик с конфетами перевернется; И на нашей улице бордель построят* и т.д. Аналогия с прототипом при этом оказывается весьма значимой: благодаря ей становится возможной правильная интерпретация нового варианта пословицы реципиентом.

В соответствии с характером преобразования паремий можно условно выделить следующие типы их трансформации:

– трансформация с лексической заменой (подстановкой): *Семеро одного найдут; Не откладывай на завтра то, что можно выпить сегодня!; Птицу видно по помету; Одна голова – хорошо, а две – мутация; Бороться и искать, найти и перепрятать!; Хорошо смеется тот – кто стреляет первым;*

– трансформация с дополнением: *Есть еще порох в пороховницах и ягоды в ягодицах! Красиво жить не запретишь, но помешать можно; Всех денег не заработаешь – часть придётся украсть;*

– трансформация с переосмыслением: *Тело снайпера боится; Сено соломой не испортишь;*

– новые пословицы по общекультурным образцам: *Всё приятное либо незаконно, либо аморально, либо ведёт к ожирению; Лучше маленький юг, чем большой север; Если вас окружают одни дураки – значит вы центральный; Сначала ищем на работе справедливость, а затем – другую работу; Ничто так не улучшает квалификацию водителя, как едущая за ним полицейская машина; Можно навести порчу, но налоговая инспекция надежнее* и др.

На коммуникативный смысл преобразованной пословицы может влиять конкретная профессиональная ситуация. Так, например, в речи сотрудников правоохранительных органов новый вариант известной паремии *Лучше синица в руках, чем под кроватью утка* в отдельных контекстах реализует семантику угрозы (во время задержания и допроса подозреваемый может получить увечья, в результате чего ему потребуется медицинская утка).

Отметим, что возникшая на основе некоторого прототипа пословица, начав функционировать в языке, нередко обрастает новыми вариантами – при неизменной иронической коннотации, например: *Чем дальше в лес, тем толще партизаны /… тем меньше свидетелей / …тем больше извращенцев / …тем, ну его в баню* и т.д. На воспроизводимость такого рода пословиц в про-

фессиолекте сотрудников правоохранительных органов влияет наличие типичных для данной сферы оценочных и мыслительных стереотипов.

В связи с этим следует учитывать особенности профессиональной деформации личности в данной среде из-за постоянного давления на нее внешних и внутренних факторов профессиональной деятельности. Наличие властных полномочий по отношению к гражданам, психические и физические перегрузки, связанные с нестабильным графиком работы, отсутствием достаточного времени для отдыха и восстановления затраченных сил, экстремальность деятельности и необходимость в процессе выполнения служебных задач вступать в контакт с правонарушителями приводит к подозрительности, недоверию, авторитарности, стремлении к манипуляциям, пренебрежительности в отношении других людей, цинизму и агрессивности, что находит выражение в использовании лексических средств.

Обращает на себя внимание, что ряд пословиц в среде сотрудников полиции содержит иронию по поводу спиртного (при этом оно не воспринимается как нечто негативное, а скорее, выступает «вынужденным злом», вариантом ухода от реальности и способом расслабиться): *Не откладывай на завтра то, что можно выпить сегодня; Я не грустный, я трезвый; Водку пивом не испортишь; Алкоголь в малых дозах безвреден в любых количествах; Не можешь петь – не пей* и т.д.

Ирония по поводу работы также является неотъемлемой частью самосознания сотрудников правоохранительных органов: *Работа не волк, а произведение силы на расстояние; Мы матом не ругаемся, мы матом разговариваем; Хорошо смеется тот, кто стреляет первым* и т.д..

Таким образом, функционирование различных типов паремий в устной коммуникации профессионалов указывает на то, что паремиологический жанр не является лишь неким культурным наследием. Рождение новых пословиц, кратко и емко выражающих значимые для людей смыслы, не прекратилось, хотя сегодня большинство таких новообразований является по своей сути трансформацией или модификацией знакомых всем прототипов.

Список литературы

1. Вальтер Х., Мокиенко В. М. Антипословицы русского народа. СПб.: Нева, 2005.

2. Голованова Е. И. Введение в когнитивное терминоведение. М.: Флинта: Наука, 2011.

3. Кожевников А. Ю., Тихонова Т. Б. Умом Россию не понять. Словарь приколов. СПб.: Нева, 2006.

4. Панфилова А. П. Деловая коммуникация в профессиональной деятельности. СПб., 2001.

5. Скрипичникова Н. С. Устойчивые словесные комплексы в профессиональной речи // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности: сб. ст. Н. Новгород, 2014. № 2 (9). С. 61–65.

Статина Н. В.
канд. филол. наук (гимназия № 100, г. Челябинск)

СЛОВАРЬ ФАМИЛИЙ КОЕЛЬСКОЙ КРЕПОСТИ (СТАНИЦЫ) XVIII – начала XIX века

В Московском, Оренбургском, Уфимском, Челябинском областных архивах имеются фонды, в которых содержатся документы государственного и церковного учета населения, так или иначе касающиеся истории села Коелга Еткульского района Челябинской области. Помимо своего гражданско-правового значения, учетно-регистрационные документы служат важным «лингвокраеведческим материалом» [3]. Исследуя эти памятники письменности, можно узнать о многих особенностях разговорной речи того времени, потому что в них делались записи со слов простых людей почти без редактирования. Эти государственные и церковные документы содержат также богатый материал по антропонимике, в частности – фамилиям казаков Оренбургской губернии Троицкого уезда Коельской крепости (станицы) XVIII – начала XIX века.

Основу источниковедческой базы словаря составили неопубликованные регистрационные документы государственного и церковного учета населения: исповедные росписи 1774, 1780, 1785, 1791, 1795 годов, ревизские сказки 1764, 1811, 1816 и 1834 годов данного населенного пункта, а также переписная книга населения Челябинской крепости 1740 года [1, с. 56–96].

Словарь раскрывает этимологию 120 фамилий казаков данного населенного пункта и 12 деревень (*Акишина, Долгая, Звягина, Каратанова, Ключи, Мохирева, Погорельская, Скутина, Таяндинская, Тимашева, Ямская, Ярославцева*), с XIX века входящих в состав станицы *Коельской*.

Принцип построения словарной статьи:

– выделение фамилии одного или нескольких казаков, зарегистрированных в вышеназванном документе;

– текст документа, содержащего информацию о воинских чинах исследуемой территории, дан курсивом;

– орфография имени, отчества, фамилии сохраняется полностью;

– в словарной статье, кроме фамилии и имени, указывается чин (звание) и должность военного;

– в этимологической справке дается информация, от какого прозвища или календарного, некалендарного, иноязычного имени либо географического названия образована фамилия;

– значение фамилий восстанавливается путем их сопоставления с материалами исторических, диалектных, этимологических словарей русского языка, а также со словарями фамилий других территорий;

– в отдельных статьях приводится несколько этимологических значений фамильного прозвища, это позволяет читателю самому предположить причину появления той или иной фамилии.

В конце словаря даны приложения (фотографии казаков и их семей, карты местности, списки глав семей первопоселенцев Коельской крепости (станицы), транслитерированные тексты XVIII-начала XIX вв., в которых полностью сохраняется орфография, копии документов, фотографии семейных реликвий).

Примеры словарных статей.

Акишин. Фамилия казаков Коельской крепости *Петра Михайлова Акишина* и *Тимофея Михайлова Акишина,* зарегистрированных в документах церковного учета населения 1780 года (в 1785 и 1791 годах записаны *Акишыными*). Основой фамилии послужило разговорное имя *Акиша* от полного имени *Акинфий* из церковного – *Иакинф.* В древнегреческом языке *hyakinthos* – «гиацинт» (название цветка) [4, с. 17].

Звягин. Фамилия казака *Никиты Агафонова Звягина*, переселившегося из Челябинской крепости в Коельскую, зарегистрированного в документах государственного учета населения 1740 года. Основой фамилии послужило прозвище *Звяга* от нарицательного слова *звяга*: 1) «лисий или собачий лай»; 2) «брань, ругань, ссора»; 3) в вятском говоре – «неуживчивый, сварливый человек», «попрошайка», «скупой, жадный», в псковском, тверском – «надоедливый, навязчивый человек», «болтун, пустослов», в пермском – «горделивый, заносчивый» [4, с. 25].

Попов. Фамилия казаков *Василия Леонтьева Попова, Елисея Васильева Попова, Фрола Васильева Попова,* переселившихся из Челябинской крепости в Коельскую, зарегистрированных в документах государственного учета населения 1740 года, и их потомка, дьякона Михайло-Архангельской церкви Коельской станицы *Василея Афанасьева Попова,* зарегистрированного в документах государственного учета населения 1811 года. Фамилия восходит к некалендарному имени или прозвищу *Поп* от нарицательного слова *поп* – «священник». Такую фамилию мог получить потомок служителя церкви [4, с. 33].

Сарапулов. Фамилия казаков *Александра Михайлова Сарапулова* и *Самойлы Михайлова Сарапулова,* переселившихся из Челябинской крепости в Коельскую, зарегистрированных в документах государственного учета населения 1740 года. Основой фамилии послужило прозвище *Сарапул:* 1) от глагола *сарапульничать* – заниматься ремеслом *сарапула* (*сарапул* – бродячий мастер, который выделывает кожи, овчину); 2) от собственного имени *Сарапул* – «город в Вятской губернии (ныне в Удмуртской Республике)». В чувашском языке *сара-пула* – «желтая рыба», в финно-угорском – «место у воды», в тюркском – «желтая монета (чешуя)», в булгарском – «красивая рыба», в иранском *сара-пул* – «укрепленное место», индоарийском *зара-пур* – «золотой

город». Такую фамилию мог иметь либо выходец из города Сарапула или его окрестностей, либо мастер-ремесленник [4, с. 36].

Скутин. Фамилия казаков Коельской крепости *Аверкия Абрамова Скутина, Родиона Ефимова Скутина,* капрала *Федора Степанова Скутина,* зарегистрированных в документах церковного учета населения 1774 года. Фамилия восходит к прозвищу *Скут* от глагола *скутить* – «наскоро что-либо делать», «намотать нить на веретено», «собрать в одно место» или от нарицательного слова *скут*: 1) «скрытое, потайное место»; 2) в ряде русских говоров – «обувь, теплые портянки»; 3) «снасти для крепления паруса» [4, с. 37].

Турковских. Фамилия казаков Коельской крепости, раскольников *Луки Семенова Турковских* и *Митрофана Григорьева Турковских*, зарегистрированных в документах государственного учета населения 1764 года. Фамилия восходит к прозвищу *Турка:* 1) от этнонима *турка / турок* (устаревшее – *турков*) – «народ, составляющий основное население Турции»; 2) от прилагательного *туркий* – «быстрый, поспешный, юркий»; 3) от собственного имени *Турка* – «город в Львовской области Украины, административный центр *Турковского* района. Известен с начала XV века. До 1772 года находился в составе Перемышльской земли Русского воеводства Королевства Польского». Такую фамилию могли дать либо суетливому, беспокойному человеку, либо тому, кто был турком по происхождению или же внешне похож на представителя этой нации (черные глаза и волосы, смуглая кожа). Скорее всего, предки Турковских были родом из города Турка, на это указывает распространенный в польских и украинских фамилиях суффикс –ск. Обычно такие фамилии появлялись тогда, когда их обладатели переселялись с одного места на другое [4, с. 39].

Ярославцов. Фамилия казаков *Дмитрия Семёнова Ярославцева, Ивана Семёнова Ярославцева, Осипа Пантелеева Ярославцева, Семёна Пантелеева Ярославцева,* переселившихся из Челябинской крепости в Коельскую, зарегистрированных в документах государственного учета населения 1740 года. Фамилия восходит к прозвищу *Ярославец*, данного выходцу из города *Ярославля* или его окрестностей [4, с. 44].

Можно заметить, что за 100 лет произошли некоторые изменения в написании таких фамилий, как: *Акишин / Акишын, Вандашов / Вандышов, Волгин / Волхин / Вольхин, Гневашев / Гневашов, Гришин / Гришын, Дудырев / Дуредеев / Дуредиев / Дюредиев, Житков / Житковых, Загуменнов / Загуменновых / Загуменных / Загуменов, Корюков / Коряков, Мохарев / Мохирев, Панков / Паньков / Паньковых, Свяженин / Свияженин / Свияженинов, Терентьев / Терентьевых, Урванцов / Урванцовых, Худоков / Худяков, Чулков / Чюлков / Чюлковых, Шеламов / Щалимов*. За внешним сходством таких антропонимов таятся нередко глубокие различия. Например, этимология фамилии *Волгин* образована «от прозвища *Волга,* в основе которого лежит название великой русской реки *Волга*. Предок Волгиных жил либо на берегу этой реки, либо в одном из

приволжских селений», а происхождение фамилии *Вольхин* – «от нарицательного слова *вольха* – «дерево ольхи».

Из вышеперечисленного следует, что вариативность в написании фамилий весьма затрудняет исследование, заставляя, по крайней мере, на первоначальном этапе, обращать внимание на лиц со всеми возможными вариантами фамилии, при этом учитывая и «последовательное снятие исторических слоев: фамилия – прозвище – апеллятив» [2, с. 11].

Список литературы

1. Дегтярев И. В. Челябинская старина: сб. ст. и материалов по истории Челябинска раннего периода (30-е годы XVIII-середина XIX века) / И. В. Дегтярев. Челябинск, 1996. 120 с.

2. Житников В.Ф. Фамилии уральцев и северян: опыт сопоставления антропонимов, образованных от прозвищ, в основе которых лежат диалектные апеллятивы / В.Ф.Житников. Челябинск, 1997. 170 с.

3. Лингвистическое краеведение на Южном Урале. Ч. II. Материалы к истории языка деловой письменности XVIII века / Под общ. ред. Л.А. Глинкиной. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2001. 242 с.

4. Статина Н.В. Словарь фамилий Коельской крепости (станицы) XVIII – нач. XIX века / Н.В. Статина. Челябинск: Изд-во ООО «Полиграф-Мастер», 2015. 192 с.: ил.

Токарев Г. В.
д-р филол. наук, проф. (Тульский гос. пед. ун-т)

О ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО»

Текст представляет собой главную форму существования культуры. С одной стороны, он включает в себя большое число единиц, которые были сформированы и актуализированы в культурной парадигме. С другой стороны – текст генерирует целую идеологическую систему, в которую входят культурные установки, стереотипы, эталоны, концепты и др.

В этой статье мы предлагаем описание культурных аспектов повести Л. Н. Толстого «Детство». Текст представляет собой воспоминание героя, выходца из дворянской среды, принадлежащего к высшему аристократическому кругу русского общества, о своём детстве. Такой художественный ракурс определяет особенности включения культурно маркированных единиц и отражение идеологии культурной парадигмы, философии в её детском восприятии.

Большинство культурно маркированных деталей имеют иконический характер, создавая иллюзию реальности. Благодаря этим деталям читатель может ясно представить себе обстановку изображаемой эпохи. Перечислим эти детали.

Картина мира ребёнка строится на оппозиции: «я vs. взрослые, большие». С кругом взрослых связано многообразие деталей окружающего мира, на основе которых мы можем воссоздать картины дворянского быта первой половины XIX века. Так, учитель Николеньки читает «Северную пчелу», газету, издававшуюся в 1825–1864 годы большим тиражом – около 10 000 экзем-

пляров – и адресованную средней руки помещикам, чиновникам, служащим. По тому, что газета имела консервативную направленность, можно судить о взглядах Карла Ивановича. В классной комнате детей на полках стоят разнообразные книги, среди которых «Histoire des voyages», издание по географии, распространенное в усадебных библиотеках издание, вышедшее в девятнадцати томах в Париже в 1746–1770 гг. Ещё одно издание, упоминаемое в повести – «…Лексиконы Татищева…» – многотомный французско-русский словарь И.И. Татищева, изданный в 1839 г.

Ещё одной лингвокультурной деталью является описание наказания: средства наказания – линейки, а также места наказания: «На третьей стене, в середине которой была дверь вниз, с одной стороны висели две линейки: одна – изрезанная, наша, другая – новенькая, собственная, употребляемая им более для поощрения, чем для линевания; с другой – черная доска, на которой кружками отмечались наши большие проступки и крестиками – маленькие. Налево от доски был угол, в который нас ставили на колени» (Л.Н. Толстой «Детство»). В русских школах была принята система физического воздействия на провинившегося, которого ставили на колени. Для усиления наказания на полу рассыпали горох.

Текст содержит большое количество деталей, по которым можно реконструировать моду разных сословий и возрастов.

Например, дворянская мода. «Ей было одиннадцать лет; она ходила в коротеньком холстинковом платьице, в беленьких, обшитых кружевом панталончиках...», «Подле нее вполуоборот сидела Марья Ивановна в чепце с розовыми лентами, в голубой кацавейке» (Л.Н. Толстой «Детство»). Кацавейка – одежда в виде распашной короткой кофты, подбитой или отороченной мехом. «Наконец-то и у меня панталоны со штрипками, настоящие!» – мечтал я, вне себя от радости, осматривая со всех сторон свои ноги. Хотя мне было очень узко и неловко в новом платье, я скрыл это от всех, сказал, что, напротив, мне очень покойно, и что ежели есть недостаток в этом платье, так только тот, что оно немножко просторно. После этого я очень долго, стоя перед зеркалом, причесывал свою обильно напомаженную голову…»

Крестьянская мода: «Против меня была дверь в кабинет, и я видел, как туда вошли Яков и еще какие-то люди в кафтанах и с бородами. Распоясав свой старенький черный кушак, он медленно снял изорванный нанковый зипун, тщательно сложил его и повесил на спинку стула» (Л. Н. Толстой «Детство»). Кафтан – распашная верхняя одежда, зипун – верхняя крестьянская одежда в виде кафтана без воротника. «Один из ямщиков – сгорбленный старик в зимней шапке и армяке – держал в руке дышло коляски, потрогивал его и глубокомысленно посматривал на ход; другой – видный молодой парень, в одной белой рубахе с красными кумачовыми ластовицами, в черной поярковой шляпе черепеником, которую он, почесывая свои белокурые кудри, сбивал то на одно, то на другое ухо, – положил свой армяк на козлы, закинул туда же вожжи и, постегивая плетеным

кнутиком, посматривал то на свои сапоги, то на кучеров, которые мазали бричку. Один из них, натужившись, держал подъем; другой, нагнувшись над колесом, тщательно мазал ось и втулку, – даже, чтобы не пропадал остальной на помазке деготь, мазнул им снизу по кругу». Армяк – верхняя, долгополая одежда из грубой, шерстяной ткани.

Ещё один интересный культурный артефакт – очаковское куренье, которое вынимает Наталья Савична из своего сундука. Речь идёт о курительной смолке, которую привёз старый граф с турецкой войны из города Очакова. «Это, батюшка, еще очаковское куренье. Когда ваш покойный дедушка – царство небесное – под турку ходили, так оттуда еще привезли. Вот уж последний кусочек остался, – прибавляла она со вздохом».

В повести содержатся сведения о музыкальных и танцевальных пристрастиях: «Не будите меня, молоду», как ее певала Семенова, и «Не одна», как певала цыганка Танюша. Речь идёт об оперной певице Нимфодоре Семёновне Семёновой.

На приёмах в то время танцевали кадриль и мазурку. «Что это как мила была Сонечка Валахина, когда она против меня танцевала французскую кадриль с неуклюжим молодым князем!» «Все это как теперь перед моими глазами, и еще слышится мне кадриль из «Девы Дуная», под звуки которой все это происходило». «Дева Дуная» – опера венского композитора Ф. Кауэра. «Молодой человек, у которого я отбил даму, танцевал мазурку в первой паре».

Отражены особенности общения. При приветствии дамы в дворянской среде мужчина целовал руку, дама в свою очередь целовала его в голову. «Она опомнилась, тряхнула головкой, как будто желая этим движением отогнать грустные мысли, подала руку Карлу Иванычу и поцеловала его в морщинистый висок, в то время как он целовал ее руку». Главного героя, несмотря на то, что ему всего 11 лет, слуги называют по имени-отчеству: «Эта для Владимира Петровича лошадь?» или по социальному статусу: «Он видел мою ошибку (которая состояла в том, что я не выдержал) и, презрительно взглянув на меня, сказал только: «Эх, барин!».

В повести описаны особенности сословной дифференциации общества: дворяне, чиновники, крепостные. Описывается труд жнецов: «В высокой густой ржи виднелись кой-где на выжатой полосе согнутая спина жницы, взмах колосьев, когда она перекладывала их между пальцев, женщина в тени, нагнувшаяся над люлькой, и разбросанные снопы по усеянному васильками жнивью. В другой стороне мужики в одних рубахах, стоя на телегах, накладывали копны и пылили по сухому, раскаленному полю. Староста, в сапогах и армяке внакидку, с бирками в руке, издалека заметив папа, снял свою поярковую шляпу, утирал рыжую голову и бороду полотенцем и покрикивал на баб».

В тексте используется устойчивое выражение *взял в верх*, репрезентирующее сценарий перевода крестьянина в услужение в дворянский дом.

«По заслугам и просьбе отца ее, кларнетиста Саввы, дед мой взял ее в верх – находиться в числе женской прислуги бабушки».

Ещё один культурный артефакт – вольная – документ, подтверждающий свободу крестьянина. «Она сидела с заплаканными глазами на сундуке, перебирая пальцами носовой платок, и пристально смотрела на валявшиеся на полу перед ней клочки изорванной вольной». Не всем крестьянам вольная приносила радость. Так, крестьянка Наталья Савишна настолько привязалась к своим хозяевам, что воспринимает вольную как оскорбление.

Во многих дворянских семьях жили юродивые и странники, эту культурную особенность выражает образ Гриши. «На нем было надето что-то изорванное, похожее на кафтан и на подрясник; в руке он держал огромный посох».

По некоторым деталям можно представить интерьеры того времени. Например, популярное в то время вольтеровское кресло, связанное с имением философа Вольтера, прикованного в конце своей жизни к креслу. Модель вольтеровского кресла была очень популярна в российской дворянской среде, имела множество модификаций, объединённых функциональностью и удобством: кресло было глубоким, просторным, тёплым и мягким.

Ещё одним колоритным предметом является сундук – главное место хранения вещей. «В сундуках этих были тысячи таких предметов, о которых никто в доме, кроме ее, не знал и не заботился».

В повести упоминаются типичные средства передвижения: линейка – длинный многоместный открытый экипаж с продольной перегородкой, в котором пассажиры сидели боком к направлению движения; бричка – лёгкая открытая телега.

Изображены сцены типичного дворянского быта: охота, отчёт управляющего перед барином, приём и др.

Мир детства представлен прежде всего играми. В повести описаны игры, популярные среди детей дворян: в Робинзона, в путешественников, в разбойников. Игры часто представляли собой инсценировку прочитанных книг. – Ну, во что? – сказала Любочка, щурясь от солнца и припрыгивая по траве. – Давайте в Робинзона. Игра эта состояла в представлении сцен из «Robinson Suisse», которого мы читали незадолго пред этим». Речь идёт о приключенческом романе швейцарского писателя Рудольфа Вейса «Robinson Suisse» «Швейцарский Робинзон», вышедшем в 1812 году. «…Володя, я думаю, сам помнит, как в долгие зимние вечера мы накрывали кресло платками, делали из него коляску, один садился кучером, другой лакеем, девочки в середину, три стула были тройка лошадей, – и мы отправлялись в дорогу. И какие разные приключения случались в этой дороге! и как весело и скоро проходили зимние вечера!..

Игра в разбойники шла как нельзя лучше…».

Рассмотренные лингвокультурные детали структурируют денататив-ное пространство текста, лежат на поверхности и нуждаются только в культурологическом комментарии, раскрывающем их содержание.

Более сложным для читательского восприятия является понимание культурных аспектов концептуального пространства текста. Они могут быть выявлены представлениями, эталонами, стереотипами, идеологемами. Одной из главных идеологем повести «Детство» является уважение старших, преклонение перед ними, осознание их авторитета. Культ старшего охватывает все возрасты и сословия: ребёнок с одинаковым пиететом относится к нянькам, учителю, родителям, бабушке. Пожалуй, это главное, что отличало систему ценностей ребёнка XIX века. Все остальные концепты: отчий дом, первая любовь, дружба, игра и др. – являются своеобразными константами для детей.

Таким образом, в повести Л. Н. Толстого «Детство» культурно маркированная информация репрезентируется многообразными иконическими деталями, создающими эффект реальности изображаемых событий, а также нарративными программами, эксплицирующими особенности идеологии того времени.

Литература

1. Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность / Л.Н. Толстой. М.: Худ. лит, 1956.

Топалова Д. Ю.
мл. науч. сотрудник (Калмыцкий ин-т
гуманитарных исследований РАН, г. Элиста)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПОЭЗИИ Д. НАСУНОВА

Среди калмыцких русскоязычных поэтов творчество поэта Джангра (настоящее имя Виктор) Ивановича Насунова (1942−1979) особенно ярко выделяется опорой на свое, национальное начало. Для поэзии Калмыкии его творчество стало настоящим открытием. Как отмечают исследователи, творческая индивидуальность Д. Насунова внесла в нее новые интонации и мироощущение, которые стали бесспорным опровержением мнения о возможности выразить характер и мир людей на языке другого народа. В этом смысле, его творчество стало первой и серьезной заявкой в калмыцкой литературе возможности существования национальной поэзии в иной форме. Художественное слово Джангра Насунова рождалось именно в корневой системе народного мировоззрения и мировосприятия, а потому поэтика его стиха содержит особый внутренний смысл. Такова ментальность, продиктованная его предками. Он был и остается истинно национальным поэтом, развивающим в творчестве ценностные качества своей культуры.

Творчество калмыцкого поэта еще недостаточно изучено, лишь отдельные его аспекты затрагивались в работах современных калмыцких ис-

следователей: Э. В. Лубинецкого, Д. Ю. Топаловой (Зумаевой), А. Г. Салдусовой, Р. М. Ханиновой.

Несмотря на то, что Насунов социализировался в русскоязычной среде и писал свои произведения на русском языке, он не потерял главного – связи с предками, которая давала ему опору в понимании изначальной разумности мира, его целесообразности и присутствия в нем смысла. Его творчество не просто живет этнографической и фольклорной колоритностью. Описывая этноментальность своего народа, он «органически живет» (К. К. Султанов) в ней, мыслит этими категориями, выражает через них целостность кочевого времени-пространства, отражает «свое отношение к явлениям жизни» [1, с. 3–21]. С детства и до конца жизни Джангр Насунов ощущал в себе потомка номадов. Это «генетическое ядро» отчетливо слышится во всем творчестве автора. При этом среди всех поэтических образов в поэзии Д. Насунова особенно ярко выделяется, например, фольклорный образ коня.

Как отмечается, «известна особая роль коня в культуре кочевых народов Центральной Азии, где он имеет ритуально-культовое значение и несет особую символико-семантическую нагрузку. В пантеоне божеств конь возглавляет культ животных и считается, что он связан с космосом, в частности, с солярным культом и, соответственно, со стихией воздуха, поэтому образ коня ассоциируется с полетом, ветром, скоростью. Общеизвестны крылатые мифологические кони. Культ коня нашел отражение в разнообразных обрядах и обычаях, в сказаниях и песнях. Кочевник-степняк относился к коню с большой любовью, как к близкому другу, называя его «эрджи» – драгоценность, «хуляг» – скакун. У монгольских народов конь считался символом ума. Все это способствовало тому, что образ коня превратился в один из самых популярных и возвышенных мотивов, с которыми связаны чувства преданности, добра и любви» [2, с. 8–9].

Искреннюю любовь человека к коню, восприятие его как близкого и верного друга раскрывают многие стихотворения Д. Насунова. Особенно хорошо это показано в его ранних произведениях: «Случай в кино», «Награда», «Памяти моего отца», «Трехлеток был горяч и необучен…» и др., в которых традиционный фольклорный образ соотнесен с внутренними ценностями народа. Но автор не просто выразительно передает широту проникновения этого животного в жизнь кочевого народа, его нерасторжимость с ним. К примеру, обрядовое инициационное действо приобретает в его произведениях уровень философского осмысления жизни, который насуновский лирический герой познал от отца-коневода: «Ты думаешь о том, чтоб не упасть, / А не о том, чтоб укротить коня» [3, с. 29]. В этой фразе и национальная философия, и характер степняка: «укротить значит «удержаться» на коне. Через яркое поэтическое воплощение автор сумел вложить и новый философский смысл, заключаемый в созидании вечных ценностей, бесконечном завоевании

неизвестного, упорстве, преодолении невзгод и препятствий: «Сесть на коня – не сложная задача,/ Труднее удержаться на коне» [3, с. 29].

Рецензент посмертного сборника стихотворений Насунова «Тамариск» С. Золотцев отмечал: «…трудно без волнения читать исторические баллады «Сказка о льстивом тайше, жестоком хане и самой справедливости», «Рандул и Галдан», «Джангарчи». Впечатление такое, что видишь не печатный текст, а слышишь у ночного костра голос настоящего джангарчи–калмыцкого сказителя, и он поет горькую песню о братоубийствах, творимых волею ханов и князей–тайшей, о гордых художниках, бросавших правду в лицо владыкам, о том, как рабская преданность подтачивает дух племени, его вольнолюбие… Музыка истории, эпоса разлита в этих маленьких поэмах, как полынный запах в степном воздухе, как аромат сандаловых курильниц на праздничных сходах [4, с. 58].

Поэт, критик и литературовед Р. Ханинова в статье «Фольклор в лирике Джангра Насунова» справедливо отмечает противоречие Станислава Золотцева относительно жанровой дефиниции произведений Насунова: «исторические баллады» и в то же время «маленькие поэмы», уточняя, что «авторское определение поэмы есть только в отношении «Поселенцев», фрагмент которой вошел в одноименную книгу» [5, с. 128]. Исследователь права, считая, что вопрос о жанровом своеобразии творчества Д. Насунова остается на сегодня спорным и открытым. По мнению Ханиновой, художественной манере автора свойственна «монологичность, связанная с биографией автора, изгойничеством в национальной литературной среде, не признавшей в собрате, пишущем на русском языке профессионала (он так и не был принят в Союз писателей СССР, несмотря на специальное образование – окончил Литературный институт им. А. М. Горького). Попытки вступить в диалог с окружающим миром не имели отклика, быть может, это и повлияло на решение поэта самому уйти из жизни» [5, с. 131–132].

Произведение Д. Насунова «Джангарчи», о котором упомянуто выше, не относится, как считает С. Золотцев, к жанру исторической баллады или же поэмы. Это жанр лирического стихотворения, основанный на осмыслении народного исторического поверья в магическую силу героического эпоса «Джангар». В частности, речь идет о воздействии, которое оказывает сказитель на силы природы: «Говорили, что это легенда,/ или просто далекая быль» [6, с. 22], — пишет автор в конце своего произведения, ссылаясь на то, что это все ему «поведали деды» [6, с. 22]. Как считает Римма Ханинова, таким образом, автор «подчеркнул, что история с укрощением морской стихии джангарчи при всей фантастичности могла бы и быть, если верить могуществу Слова» [5, с. 127].

В стихотворении «Джангарчи» Д. Насуновым, возможно, намеренно сохраняются все элементы, присутствующие в древней калмыцкой легенде о старике, попавшем ночью в открытое море и спасшемся, благодаря исполнению песни эпоса: мотив хтонического существа (рыба, в данном слу-

чае осетрина, за которой людиотправились в море), мотив потустороннего мира (возможность гибели рыбаков в открытом море) и символическая инициация, связанная с глубоким даром джангарчи-старика, исполнением им волшебной песни из великого эпоса. Относительно данного произведения можно сказать, что в своем освоении фольклорных традиций автор идет по пути следования народным мотивам. Однако, сохраняя традиционную сюжетную канву предания, Насунов вводит в произведение конкретно-исторические имена (хан Аюка), географические координаты (Индия, Каспийское море, Лагань — город, расположенныйна берегу Каспийского моря, как указывает в сноске сам поэт, Мангышлак — полуостров на восточном побережье Каспийского моря и т.д.), а также упоминает о славе каспийской рыбы и французского вина, тем самым делая лирическую картину более насыщенной историческими реалиями.

В стихотворении «Земля моя легендами богата…» поэт ссылается на другую легенду, якобы поведанную ему джангарчи, — о том, как в небе появились звезды. Согласно тексту стихотворения, в период, когда в небесах еще не было ни одной звезды, влюбленный юноша зажег для любимой девушки огромный костер. Искры от него устремились в небо. Так возникли звезды. Однако в сокровищнице калмыцкого фольклора подобная легенда на самом деле не зафиксирована исследователями. Р. Ханинова в статье «О калмыцких легендах в лирике Джангара Насунова замечает, что в данном случае обращение Насунова к устному народному творчеству стало «точкой отсчета в авторской интенции», а приведенная в его стихотворении легенда «нигде не зафиксирована», поэтому ее «атрибуция не может быть пока установима» [7, с. 68]». Ссылаясь на фольклориста Д. Э. Басаева, упоминает другую известную калмыцкую легенду «Звезды-пуговицы». Небесный хан рассердился на калмыков за то, что его дочь Саглар влюбилась в молодого табунщика, и в гневе убрал все лампады с неба, чтобы народ затерялся в бескрайних степях без воды и пищи. Саглар же оторвала от своего бешмета серебряные пуговицы и разбросала их по небу, засияли сорок тысяч пуговиц ярче луны, и хан простил свою дочь, увидев эту красоту [8, с. 43–44].

В восьмистишии «Кеда был величайшим чудаком…» Джангр Насунов обращается к фольклорному типу сказочного героя Кееда. Давая в сносках объяснение того, кто есть Кеда, поэт отмечает: «Полуреальный, полусказочный персонаж, калмыцкий Ходжа Насреддин» [9, с. 57].

Сравнение калмыцкого сказочного героя с фольклорным персонажем мусульманского Востока объясняется тем, что оба литературных персонажа, по сути, эклектичны, совмещают в себе синкретический образ мудреца и простака одновременно. Их основная общая черта — выходить из любого положения победителем с помощью слова. Однако автор прославляет не столько виртуозное владение словом, сколько хитроумность, удаль и находчивость Кееды.

В калмыцких сказках («Кеедя» или же «Старик Кеедяна лысом баране») герой является олицетворением не столько мудрости в высшем смысле этого слова, сколько хитроумия, удачливости, ловкости и плутовства. Благодаря этим качествам герой разрешает любые задачи, с легкостью выходит из затруднительных ситуаций. Если неотъемлемой частью образа Насреддина стал ослик, который появляется во многих притчах либо как главный герой, либо как спутник Ходжи, то у Кееды — это рыже-лысый баран («кочкар»). Элемент явной фантастики, являющийся основополагающим художественным принципом в создании сатирико-комической образности в бытовых сатирических сказках, — образ старика верхом именно на баране (а не на коне, например, или на сайгаке), также становится явным показателем сметливости героя.

Поэтическое слово Насунова, раскрепощенное и освобожденное от идеологической зависимости, – свидетельство совершенно иного качества калмыцкой литературы 1970-х гг., проявлялась духовная общность поэта и читателей, объединенных пониманием непреходящего значения ценностей культуры и ориентированностью на образцы духовного наследия собственного народа. Однако поэт остро чувствовал нарастание проблем в обществе, драматически переживал изменение нравственных ориентиров современников. Это мы можем наглядно увидеть в произведении «Сказка о льстивом тайше и жестоком хане и самой Справедливости», в котором поэт через освоение арсенала устной народной поэзии подходит и к такому взаимодействию устной традиции, когда все средства фольклора служат непосредственному выражению собственных идейно-художественных задач автора.

В «Сказке о льстивом тайше, жестоком хане и самой Справедливости», как и в любом фольклорном произведении, есть зачин:

Был честен Бембя, благороден,
И не было хана честней.
И песни слагались в народе
О добром владыке степей [3, с. 68]

В самом начале произведения хан Бембя – «добрый владыка степей» [3, с. 68] предстает не просто правителем. В своем благородстве и «искренности в деле» он кажется выразителем лучших нравственных качеств народа. Однако «сама Справедливость» «осталась при нем не у дел» [3, с. 68], – подчеркивает автор. Видя, что хан неустанно трудится, свершая «благие деяния», а калмыцкий народ просто ликует «от счастья и довольства жизнью», Справедливость, представшая в стихотворении в образе юной степнячки, решает, что ее служба на этом окончена, и засыпает.

Другой главный герой сказки – тайша Наран. Он выступает антиподом хана Бемби. Льстивый, хитрый и «изворотливый, как ртуть», «надеясь владыкою стать», он то и дело поет хвалебные оды хану. Правитель, понимая, что тайша «из льстивой породы», каждый раз наказывает его кнутом за притворство и лесть. Однако все повторяется снова:

Тайшой возмущались в хурале,
Ходил он подчас чуть дыша,
Но, благо, рубцы заживали
Шел к хану упрямыйтайша.
У трона толкаясь часами, он был изворотлив, как ртуть,
И хану упрямо: «Ты самый...» –
Шептал он потишечуть-чуть.
И громче шептал он: «Простите,
Я лестью ничуть не грешу»… [3, с. 71].

Последующее действие произведения сводится к тому, что если раньше повелитель не внимал сладким речам Нарана о том, что он – «самый великий», «самый умный» и «самый красивый», то по истечению некоторого времени угодливое поведение, лесть и подхалимство подданного начинает нравиться правителю («…и стал иногда повелитель/ щадить потихоньку тайшу…»). С этого момента в калмыцком ханстве начинает царить беспредел:

Владыка уверен – он самый!...
И нетучестнее его.
Другим заявляет упрямо:
Нет выше ума моего! –
Когда же ошибку владыки
Ему же поставят на вид:
Казнить непокорного! – крикнет [3, с. 71].

Образ тайши Нарана помогает поэту раскрыть, как изменяется поведение правителя. Автор показывает, какие метаморфозы могут произойти с человеком, стоящим у власти. Из честного, доброго и справедливого он превращается в жестокого, алчного и тщеславного. Легкая ирония Д. Насунова проявляется в демонстрации неизбывной слабости и слепоты правителя, не видящего настоящей цели хитрого Нарана. Активное присутствие авторского «я» позволяет увидеть, что, по сути, Бембя сам смастерил веревку, которой его затем и связали. От страха пред «упрямым» тайшей, приставшем к нему, словно «черная липкая сажа», хан на радость ему «занемог». Последующее сюжетное развитие связано с повтором предыдущих событий:

И хан уже новый хан на троне –
Тот самый упрямый тайша.
Но кто это снова часами
У трона кружится опять... [3, с 72]

Высмеивая с потаенной скорбью порочность системы, в которой возможен произвол власти, автор все же верит в справедливость, которая, по его мнению, непременно восторжествует. Обратим внимание в этом плане

на итоговый аккорд произведения, связанный с появлением Справедливости в образе девушки:

Но как-то к владыке под вечер
С докладом заходит тайша:
К вам девушка хочет… на встречу… [3, с. 73]

Через сюжетные перипетии сказки поэт ведет читателя к раздумьям о современной ему общественной жизни, о таинственной метафизике власти. Исходя из того, что решения правителя проходят обсуждение в хурале, в выборном органе верховной и местной власти, можно заключить, что в произведении содержится намек на несовершенство современной чиновничьей среды, на злоупотребление властью. Автор заставляет задуматься о нравственной цене побед в ничтожной борьбе за обладание мирской властью. Чутко улавливая дисгармонию современной ему социальной системы, он дает понять, что и в ней «достучаться» до справедливости (которая «владыке доверившись, спит») крайне трудно. А тех непокорных, кто не «пляшет», изображая в угоду правителю общее веселье, пытаясь «разбудить» и установить справедливость, – незамедлительно «казнят». И в этом, по мнению поэта, заключается трагизм коллизии:

По-прежнему весело пляшут
Под пиками те, кто скорбит…
И пляшут, и пляшут, и пляшут,
А тот, кто не пляшет – убит [3, с. 73].

На примере сказки Д. Насунова можно убедиться, что в данном случае фольклорный материал автор использует в соответствии со своей творческой целью и идейными-художественными задачами. В небольшом по объему произведении поэт смог соединить лирическое, эпическое и сатирическое начала, предельно остро выразив свою точку зрения на пороки класса власть имущих. Взаимодействие авторского слова с речью персонажей, отражение характера взаимоотношений в общественной жизни, связанных с извечной антиномией правды и лжи, – открывает в произведении интересные горизонты социально-художественных обобщений, скрытых за фольклорной традицией.

Как показывают произведения Д. Насунова, интерпретация им устно-поэтических источников оригинальна и своеобразна. Обращение автора к народным сказкам, мифам, преданиям — это не переложение фольклорного материала. Поэт извлекает не столько образы, мотивы, художественные приемы, сколько общечеловеческую суть и смысл, высвечивая тем самым новые грани связи прошлого и настоящего. Кроме того, поэт вносит свои нюансы, делает сюжеты более динамичными, расширяет композиционный и художественно-изобразительный контекст, тем самым плодотворно используя эстетику фольклора и делая ее органической частью своих произ-

ведений. Подводя итог, можно сказать, что в своих произведениях Д. Насунов сумел передать традиционные представления о значимых для степняка-кочевника силах, объектах, обусловленных как национальным характером, так и всей духовной культурой народа. Национальное, народное начало составляет нерв поэзии Джангра Насунова.

Список литературы

1. Гармаева С.И. Взаимодействие национального и интернационального в бурятской литературе // Новые тенденции в современной литературе Бурятии. Улан-Удэ: Бурят, кн. изд-во, 1988. с. 3–21.

2. Балданмаксарова Е.Е. Художественная символика образа коня в словесном искусстве монгольских народов // Altaica XI. Сборник статей и материалов. М.: Институт востоковедения РАН, 2006. С. 8–9.

3. Насунов Д.И. Тамариск: стихи / Джангр Насунов; предисл. и сост. Д. Б. Пюрвеева. М.: Современник, 1982. 75 с.

4. Золотцев Ст. «Я мужеству учился…» // Литературное обозрение. 1983. № 8. С. 57–58.

5. Ханинова Р.М. Фольклор в лирике Джангра Насунова // Ханинова Р. М. Фольклор в лирике Джангра Насунова // «Диалог культур»: национальное и инонациональное в литературе»: Мат-лы Всерос. с междунар. участием очно-заочной науч.-практ. конф. (г. Элиста, 15 апреля 2013). Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. С. 127–132.

6. Насунов Д.И. Полет копья: стихи. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1980.

7. Ханинова Р.М. О калмыцких легендах в лирике Джангра Насунова // Современная русскоязычная поэзия Калмыкии / Р.М. Ханинова [и др.]: учеб. пособие. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. С. 38–40.

8. Семь звезд: калмыцкие легенды и предания / сост., пер., вступ. ст., коммент. Д. Э. Басаева. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2004.

9. Насунов Д. Поселенцы: стихи / Джангр Насунов; предисл. В. Сидорова. М.: Современник, 1977. 76 с.

Юхмина Е. А.
канд. филол. наук, доцент (Челябинский гос. ун-т)

ОБРАЗ РОССИИ В СОЗНАНИИ ИНОСТРАНЦЕВ (ПО ДАННЫМ АССОЦИАТИВНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА С НОСИТЕЛЯМИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Исследование образа современной России представляется чрезвычайно актуальным, учитывая политические события последнего времени (финансовый кризис, снижение курса рубля, экономические санкции и пр.). Как справедливо отметил Е. В. Василенко: в зависимости от того, какой образ – позитивный или негативный – сложился у страны на международной арене, она способна вызывать доверие или серьезные опасения у остальных государств [1, с. 39]. Поэтому сегодня для России особенно важно способствовать развитию своего позитивного имиджа в мировом общественном сознании.

Для выявления особенностей восприятия образа современной России иностранцами мы провели свободный ассоциативный эксперимент (САЭ) с носителями английского языка, проживающими в Великобритании, Америке, Канаде, Германии, Албании, Дании, Японии и других странах. Един-

ственное требование, которое предъявлялось к респондентам: английский – родной для них язык. Это позволило выявить специфичный для данного языка «ассоциативный портфель» образов сознания, интегрирующий в себе умственные и чувственные знания, которыми обладают его носители. Эксперимент проводился через Интернет в режиме on-line. Испытуемым предлагалось воспроизвести первые пять ассоциаций, которые возникают в их сознании, на слово-стимул **Russia** (Россия). Для этого им необходимо было заполнить соответствующую анкету, рассылка которой производилась через различные социальные сети: facebook.com, instagram.com odnoklassniki.ru, vk.com. Таким образом, испытуемые работали с категориями в режиме употребления, что позволило выделить и некоторые неосознаваемые компоненты этих категорий.

Принимая во внимание тот факт, что образ России и русских в массовом сознании иностранцев нередко соткан из мифов, предрассудков, глубинных представлений, символов и стереотипов («КГБ, мафия, баня, водка, икра и гармонь»), мы сделали предположение о пяти наиболее вероятных или ожидаемых ассоциациях, которые могут потенциально возникнуть у испытуемых: **vodka** (водка), **bear** (медведь), **balalaika** (балалайка), **Kremlin** (Кремль), **valenki** (валенки). Данное предположение позволит нам оценить степень стереотипности ассоциаций.

Обрабатывая данные САЭ ассоциаты, сходные по смысловому содержанию, мы обобщили в соответствующие тематические группы:

- политические ассоциаты: Putin, Ukraine, Pussy riot, Federation, corruption, corrupt, power-politics и др.;
- военные ассоциаты: army, Kalashnikov, Cold War, war, military, Topol-M;
- исторические ассоциаты: Tsar, Revolution, Lenin, Stalin, communists, communism, USSR, totalitarian и др.;
- цветовые ассоциаты: red, blue, white, blonde;
- ассоциаты, связанные с культурным наследием и национальными символами: Moscow, Matryoshka dolls, babushka doll, St Basil's cathedral, Kremlin Cathedral Domes, Kremlin and Red Square, Rachmaninov and Scriabin, ballet, Dostoevsky, Tolstoy, winter Olympics, furry hats, hockey, valenki, balalaika, amazing buildings, Siberian, Siberia, samovar, borsch и др.;
- ассоциаты, связанные с достижениями в сфере науки и техники: Gagarin, cosmonaut (space) center, Transiberian, science, Internet и др.;
- ассоциаты, связанные с природой и природными ресурсами: snow, gas, oil, many raw materials, snow/landscape, the "Grand Baikal", bear, winter, awesome nature, frozen lakes и др.;
- ассоциаты, отражающие восприятие русских людей: tough people, harsh strong men, friends, anti gay, striking beauty (people), beautiful Russian girls и др.;
- ассоциаты, связанные с предрассудками о России: vodka, dodgy, unfriendly, Russian maffia, crook, much money и др.;

− ассоциаты, отражающие эмоции и оценку: cold, strong, fierce, suppressed, pretty, smart, big, fighting, beautiful, somber, dancing, rich, unique, vast, wide, changing, very cold и др.;

− индивидуальные ассоциаты: Antalya, bride, many new rich people, but many times very stupid, Maxim Chervyakov, big (biggest country, where everything's big).

Таким образом, исходя из полученной классификации, Россия в сознании иностранцев представляется холодной страной с огромной территорией и неисчерпаемыми природными ресурсами, известная богатым культурным наследием, где мужчины славятся своей суровостью, а женщины – красотой.

Материал, полученный в ходе ассоциативного эксперимента, не организован логически и иерархически, он представляет собой «мозаический набор скрытых в языковых структурах, конструкциях и текстах сведений и умозаключений об устройстве мира, мотивировки которых зачастую опираются только на традицию, общепринятость, устойчивость, воспроизводимость и повторяемость – на прецедент» [4, с. 220]. Анализируя показатели совпадения реакций информантов с ожидаемыми ассоциациями, мы получили следующие данные: **vodka** (48 %), **bear** (7 %), **balalaika** (1,5 %), **Kremlin** (4 %), **valenki** (2 %). Максимальный показатель зафиксирован у слова-реакции **vodka**, минимальный у **balalaika**. К сожалению, Россия в общественном сознании европейцев ассоциируется, прежде всего, с водкой и морозами. По количеству реакций *vodka* на втором месте после слова *cold* (холодный). Далее идут следующие ассоциации: *Putin, Ukraine, bear, Moscow, Kremlin, beautiful women.* За последние несколько лет представления иностранцев о России не слишком изменились. Так, в 2011 году 34,3 % иностранцев, думая о России, представляли холод, 28,6 % вспомнили про русскую водку, а 17 % говорили о красоте русских женщин [3]. Результаты нашего эксперимента в целом подтверждают эти данные.

В ассоциативном поле, полученном в ходе САЭ, представлены как негативные, так и позитивные составляющие образа России в массовом сознании иностранцев. Негативные – это водка, пьянство (vodka), коррупция (corruption), война (war), мафия (mafia), подавленный (suppressed), тоталитарный (totalitarian), жулик (crook), не внушающий доверия (dodgy), безжалостный (ruthless), неравенство (disparity) и др.. Позитивные – это большой (big), сильный (strong), красивый (beautiful), наука (science), литература, балет (ballet), богатый (rich), умный (smart), уникальный (unique).

Итак, можно выделить пять ключевых элементов в образе России: *страх, сила, гостеприимство, красота, достижения русской культуры.*

Первый образ олицетворяет фигура действующего президента В.В. Путина. Ведь не случайно Путина называют «самым раскрученным отечественным брендом». Образ лидера нашей страны сопровождают основные фобии и страхи Запада. На обложках зарубежных СМИ Путин предстает в

самых разнообразных, нередко комичных и гротескных образах: начиная от Джокера и заканчивая Гитлером. Однако его считают «сильным и изощренным тактиком, который добивается целей, переигрывая оппонентов», «хитроумным гроссмейстером, который всегда играет черными, но выигрывает» [2].

Второй образ – образ медведя. У русских медведь – это царь зверей, хозяин леса. Сильный, умный, спокойный, но опасный. В Европе медведь – это образ силы, но коварной. С XVIII в. и до настоящего времени в европейской карикатуре и журналистской риторике медведь выступает устойчивым атрибутом российского государства и субститутом ее верховного правителя (царя – императора – генсека – президента). Олицетворение России с медведем уже давно перешло в разряд штампов. Поэтому медведь является одной из первых ассоциаций у многих респондентов на слово-стимул Россия.

Третий образ – это гостеприимные русские люди. Этому утверждению соответствует следующий ассоциативный ряд: *borsch, samovar, vodka, banya, potatoes, caviar, censorship.* Русский народ всегда отличался радушием. Отношение к гостю еще на Руси было особенным. С тех времен до нас дошли следующие поговорки «Что есть в печи, все на стол мечи», «Хоть не богат, но гостям рад», «Гостю щей не жалей, погуще налей». Не случайно иностранцы, которые посетили Россию, отмечают открытость и радушие россиян.

Четвертый образ – это прекрасные русские женщины. Многие респонденты в своих ответах подчеркнули красоту россиянок: *beautiful woman, beautiful girls, good looking people, striking beauty (people), beautiful Russian girls, beautiful ladies.*

И, наконец, пятый образ – достижения российской культуры. Несмотря на неспокойную международную обстановку сегодня наибольшее количество ассоциаций о России у европейцев связано не с политикой, а с богатством российской культуры и искусства. Это говорит о том, что российские культурные ценности необходимо активно продвигать в мировом информационном пространстве, что, несомненно, будет способствовать созданию конструктивного образа нашей страны на Западе.

Список литературы

1. Василенко Е.В. Имидж России в мировых каналах коммуникаций // Имидж России: поиск инновационных технологий: материалы научн. конф. каф. рос. политики фак. политологии МГУ им. М.В. Ломоносова 19 марта 2013 г. / под ред. Е.В. Василенко. Пушкино: Центр стратегической конъюнктуры, 2013. С. 39 – 47.

2. Лукьянов, Ф. Владимир Путин – аватар и человек [Электронный ресурс] / Ф. Лукьянов // Forbes. 2011. http://www.forbes.ru/forbes/issue/2011-11/75215-vladimir-putin-avatar-i-chelovek

3. Россия ассоциируется у иностранцев с водкой и холодом [Электронный ресурс]. http://www.pravda.ru/news/interesting_news/18-07-2011/1084379-cold-0/

4. Чурилина Л. Н. Актуальные проблемы современной лингвистики / сост. Л. Н. Чурилина: учеб. пособие. 2-е изд., испр. М.: Наука, 2007. 411 с.

ƫ ƟƲƳƱƵ III
ЭТНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ: ВОПРОСЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Агеева Г. М.
д-р культурологии, доцент
(Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва, г. Саранск)

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

К 70-летнему юбилею Победы организованы множественные акции и мероприятия, выпускаются книги, периодические издания, посвященные военной теме, рубрики и целые номера, создаются документальные и художественные фильмы, направленные на увековечение памяти о Великой Отечественной войне. С течением времени интенсивность внимания к данной теме не ослабевает, ведутся активные поиски и дискуссии, более разнообразными становятся способы запечатления и трансляции смыслов и образов. Насколько сильно меняется содержание и характер всех этих форм фиксации идей, насколько неизменной предстает в них сохраненная память? На эти вопросы предстоит ответить.

В проблематике гуманитарных исследований последнего времени вопросы соотношения истории и памяти выделяются особенно четко. Критические замечания вызывает задействованная терминология. «История обычно начинается в тот момент, когда заканчивается традиция, когда затухает или распадается социальная память» (М. Хальбвакс) [4]; «…история и память – две совершенно разные вещи; при усвоении их индивидом они претерпевают специфические смешения и порождают специфические выводы» (Х. Вельцер) [1]. Вместе с тем отмечается, что противопоставление исторического знания (науки) и исторической памяти не мешает использованию последнего выражения, бороться с которым (и другими, ему подобными) уже, видимо, поздно [3, с. 39].

Это противопоставление возникло из-за разной источниковой базы: история опирается на документы эпохи (подлинные или сфальсифицированные), социальная же память передается от человека к человеку, несет в себе то, что не попало в официальные хроники и фотоотчеты, а также элементы интерпретации, контекстуально обусловленные. Это совокупность представлений о прошлом, «действующих» на данный момент в обществе, распространяемых свидетелями и их потомками. И дело не в том, что с течением времени из памяти исчезают детали и снижается яркость восприя-

тия реконструируемых событий. На содержание памяти оказывают влияние обстоятельства и приоритеты, актуальные в настоящем.

Феномен исторической/культурной/социальной/коллективной памяти, ментальные основания этого явления получили новый импульс в изучении вследствие социокультурных перемен, а также широкой междисциплинарной интеграции. Осмысление функций, символов памяти, трансформации ее акцентов, конъюнктурности и использования в политических целях в связи с большими возможностями закрепления в сознании «нужных» образов, отображение мемориальной тематики в литературе, искусстве, СМИ, – все эти аспекты получили освещение в трудах российских и зарубежных ученых. Именно память о событиях, имеющих глобальное значение, а не историческая их реконструкция вызывает сегодня повышенное внимание.

Большое внимание уделяется осмыслению содержаний коллективной и индивидуальной памяти, различиям в транслируемых значениях и вместе с тем тесной связи этих уровней. Об их неразрывном единстве писал основоположник исследований исторической памяти М. Хальбвакс: «Эти две памяти часто проникают друг в друга; в частности, индивидуальная память может опереться на память коллективную, чтобы подтвердить или уточнить то или иное воспоминание или даже чтобы восполнить кое-какие пробелы, вновь погрузиться в нее, на короткое время слиться с ней» [4].

Об этих различиях хорошо сказано филологом С. М. Евграфовой: «…память индивида в значительной степени основана на личном опыте, на процессе восприятия, в конечном счете – на ощущениях, а память социума всегда вторична, это память о том, “что было не со мной”, она – результат научения, причем идущего извне» [2, с. 179].

Эти уровни интересны в связи с осмыслением событий Великой Отечественной войны.

Память о Великой Отечественной войне долгое время была идеологизированной и конъюнктурной: акцентировались лишь те фрагменты прошлого, которые «вписывались» в социальный контекст, из общественного сознания вытеснялось негативное и неоднозначное, создавались «правильные» воспоминания. Трактовки военных действий и эпизодов не выходили за официальные рамки.

В последние годы память о войне смещается от коллективной к индивидуальной. Все большую роль играют свидетельства очевидцев, сохраненные в памяти потомков семейные истории и вообще личностное восприятие событий военного времени. Долгие годы все это не покидало пределы домашнего круга, в числе посвященных были лишь близкие родственники, о многом вообще не принято было рассказывать. Повседневная жизнь в годы войны была практически полностью вне поля зрения исследователей. Сегодня именно это содержание оказывается наиболее востребованным и влияет на формирование коллективной «официальной» памяти, транслируемой с телеэкранов, запечатленной в литературных произведениях, публицистике.

«Память абсолютно оппортунистична: она берет то, что ей полезно, и отбрасывает то, что представляется ей лишним или неприятным» (Х. Вельцер) [1]. Внимания достойно все, что помнится. Сохраненное содержание, выдержавшее проверку временем, транслируется дальше и вызывает исследовательский интерес.

Достаточно активно происходит формирование мемориальных практик в цифровой среде, поскольку интерпретация образов прошлого, порождаемая цифровой реальностью, особенно наглядна и убедительна. Стремительно растут объемы виртуальных собраний, все более разнообразными становятся свидетельства о прошлом. Не отстает и их осмысление.

Ученых интересует специфика памяти о войне людей в разном возрасте в России и на Западе, степень эмоциональной окрашенности этих воспоминаний, их истинность, ложность, «коллажированность» (смешение источников), содержательное наполнение, различия на уровне официальной и приватной культуры памяти. Выявляется степень интереса к событиям Великой Отечественной войны у разных возрастных групп, источниковая база, из которой черпаются сведения. Особое внимание уделяется образному ряду, оценкам, чувствам людей. Записываются свидетельства очевидцев, проводятся конкурсы сочинений и создаются фотоподборки о близких – участниках военных событий.

Тема Великой Отечественной войны затрагивается во многих сетевых мемориальных ресурсах, например, подразделах «Культура памяти», «Пространство памяти», «Устные истории» портала «Уроки истории XX век» (http://urokiistorii.ru/memory), где представлены различные мемуарные свидетельства. Есть ресурсы, целиком посвященные воспоминаниям о Великой Отечественной войне, например, «Я помню» (http://www.iremember.ru), «Война большими глазами детства» (http://angelina-tihonova.ru), собраны воспоминания тружеников тыла, блокадников, репрессированных. То есть отчетливо доминирует личностный срез, преобладают автобиографические сведения. Значимость этого события для всех и каждого – основная причина интереса к нему и гарантия долговременного сохранения в памяти.

«Все более и более заметной становится разница между публичной культурой памяти, создаваемой школой, политикой и дидактикой мемориальных комплексов, с одной стороны, и приватной памятью, сохраняемой, например, в семьях», – считает немецкий исследователь Второй мировой войны Харальд Вельцер [1]. К Великой Отечественной этот тезис также применим. Коллективные представлениями о ней, обобщенные, частично мифологизированные, расходятся с частными воспоминаниями очевидцев и их потомков, чье видение событий также обусловлено рядом обстоятельств, мотивировано и нацелено на определенного адресата. И коллективная, и индивидуальная память селективна и не является исчерпывающей объективацией реальности.

История опирается на даты и факты, их отбор, упорядочение, классификация осуществляются в соответствии с общественными интересами

и безотносительно мнения непосредственных свидетелей. Тем более что свидетелей в ряде случаев просто нет. Все это фиксируется, оформляется соответствующим образом, институционально закрепляется и транслируется по официальным каналам (образование, культура, СМИ). Это единое видение череды событий, общее для всех.

Коллективная память хранится и передается последующим поколениям участниками событий или их близкими, слышавшими рассказы о происходящем непосредственно из первых уст. Здесь нет четкого хронометража, точности, деления на периоды, свойственных истории, но есть акценты и границы. Память живет, пока живы очевидцы и их потомки, в противном случае она безвозвратно исчезает.

Индивидуальная (автобиографическая) память опирается на эмоции и личную хронологию, она может содержать вымышленные детали, но показывает ценность человеческой жизни и является чрезвычайно значимой для ее носителей.

Список литературы

1. Вельцер Х. История, память и современность прошлого. Память как арена политической борьбы [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. URL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/vel3.html (дата обращения: 10.04.2015).

2. Евграфова С. М. Память и общество: лингвистические и психологические аспекты // Сотворение истории. Человек. Память. Текст. Казань, 2001.

3. Савельева И. М., Полетаев А. В. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Препринт WP6/2004/07. М., 2004.

4. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. URL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html (дата обращения: 10.04.2015).

Бакаева Э. П.
д-р ист. наук, зам. директора (Калмыцкий ин-т гуманитарных исследований РАН, г. Элиста)

ЛЕСНОЙ НАРОД И ЕГО СТЕПНЫЕ ПОТОМКИ: ИЗ ОПЫТА РЕКОНСТРУКЦИИ ДРЕВНИХ ВЕРОВАНИЙ ОЙРАТОВ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02898)

В исследованиях историко-этнологического характера особое значение имеет комплексный подход, позволяющий применить метод реконструкции. При этом опыт реконструкции показывает, что ее объективность во многом определяется как репрезентативностью источников и обоснованностью анализа, так и общим уровнем исследований в определенной области.

В результате этнологических исследований культуры народов, известных на протяжении столетий как представители кочевнической культуры, проводившихся с учетом разработанной отечественными учеными [1, 2, 17, 22, 23] теории хозяйственно-культурных типов, проведен комплексный анализ особенностей хозяйства и культуры ряда скотоводческих в прошлом

народов, в том числе монголов [5, 7, 9, 10, 11, 24 и др.]. Кочевая культура в исследованиях ведущих ученых-монголоведов предстает как система.

Исследования, основанные на теории хозяйственно-культурных типов, дают возможность комплексного анализа типологии культур. В то же время необходимо внимательное отношение к этнографическим материалам при привлечении данных по другим народам, поскольку некритическое отношение к ним обусловливает появление в современных средствах массовой информации, в том числе на сайтах различного характера, необъективной информации. К примеру, приверженность тезису о кочевом типе культуры может обусловить соответствующие выводы о происхождении отдельных ее компонентов – порой без учета специфики более раннего способа хозяйствования и географических условий проживания народа. В этом случае существует опасность субъективного «свертывания» рабочих гипотез и предположений, возвращения к «исходным позициям», изложенным в трудах крупных исследователей, обоснованным на конкретных материалах, однако не всегда находящим подтверждение при изучении материалов по другим культурам. Так, И. Л. Кызласов считает, что выводы историков кочевой архитектуры о происхождении свайных многоугольных жилищ кочевников-монголов от типа круглых юрт скотоводов не соответствуют действительности, потому что не учитывают особенности жилища их предков – народов, проживавших в «лесной» зоне. Ученый также обращает внимание на некорректность устоявшегося наименования определенных хронологических периодов «эпохой» «ранних кочевников» и «поздних кочевников»: использование данной терминологии определяет стереотипы, которые не позволяют, к примеру, начать полевое изучение отдельных земледельческих культур: «...обозначение обществ раннего железного века «ранними кочевниками» до сих пор не позволяет начать полевое изучение на деле весьма многочисленных поселений земледельческо-металлургической тагарской культуры…Такая позиция в полной мере распространяется и на последующий хронологический этап, нередко именуемый «периодом поздних кочевников»: к чему, да и как искать следы кошёмных юрт, постоянно переносимых с места на место?» [12, с.38−39].

Для исследований культур монголоязычных народов высказанное положение имеет особо важное значение, так как, во-первых, время их перехода к номадической культуре и место обитания учеными датируется и локализуется различно [7, 14 и др.], во-вторых, и в начале I тыс. н.э. разные монгольские народы вели различное хозяйство: среди них выделялись «степные» и «лесные» народы [6, с. 33−35].

Б. Я. Владимирцов отмечал указания отдельных письменных источников о том, что «в некоторых местах древние монголы жили оседло и занимались земледелием и рыболовством», и то, что этот вопрос недостаточно исследован [6, с. 44, 45]. В. И. Рассадин и Б. Б. Дашибалов пришли к выводу, что древние монголы были оседлыми, они занимались земледелием, имев-

шим самостоятельное происхождение, им было присуще развитое свиноводство; древние монголы проживали на территории с выходом на морское побережье [15] и имели взаимосвязи с тунгусо-маньчжурскими народами, корейцами и другими народами тихоокеанского побережья [13, 14].

В аспекте нашей темы уникальный пример составляет культура калмыков – народа, сложившегося на основе западно-монгольских этнических групп, откочевавших в начале XVII в. в степи северного Прикаспия. С одной стороны, бытовало мнение о влиянии на культуру калмыков русской культуры вследствие длительного соседства. Так, К. М. Герасимова отмечала, что «обычаи калмыков интересны тем, что в них еще сохраняются древние центральноазиатские традиции, несмотря на влияние русских обычаев» [16, с. 149]. Кроме того, в XX в. дисперсное расселение калмыков во время насильственной депортации (1943−1957 гг.) оказало влияние на сохранность этнической культуры. С другой стороны, относительно изолированное от других монголоязычных народов положение калмыков, поселившихся в северном Прикаспии, могло способствовать сохранению особенностей их культуры. При этом долгое время в научной литературе не обращалось специальное внимание на то, что культура монгольских народов, включенных в состав Цинской империи, также претерпевала трансформации, и элементы культуры доцинского периода могут быть обнаружены в культуре мигрировавших из Центральной Азии до этого времени этнических групп.

В калмыцкой традиции сохраняются реликтовые черты культуры «лесного» народа, которые определили этническую специфику калмыцкой культуры, и их элементы возможно вычленить при сравнительно-сопоставительном исследовании с культурами других монгольских народов. Анализ показывает, что консервация реликтовых черт в условиях изоляции этноса способствовала их сохранению в сакрализованном виде. Однако данная характеристика не может быть понимаема как свидетельство идентичности культуры ойратов и калмыков.

Обращаясь к реконструкции верований этнических предков калмыков – ойратов, относившихся к «лесным» монголам, отметим реликтовые представления, связанные с почитанием ими медведя и оленя – животных, типичных для лесной зоны обитания. При этом важно учитывать, что и среди других монгольских народов сохранились традиционные представления, связанные с древними верованиями их предков, расселявшихся к востоку от нынешней территории обитания. Так, монгольский ученый Х. Сампилдэндэв приводит данные о реликтах культа медведя у монголов и упоминает, что «монголы считают медведя превращением звезды, из неба спустившейся на землю, он имеет небесное происхождение», а также о том, что, по мнению некоторых монголов, имя главного героя эпоса Хан Харангуй произошло из древних алтайских языков и связано с именем Долоон бурхан (т.е. Большой Медведицы); у бурят есть медвежье мясо значит есть человечью печень [20]. В последнем положении отражается традиционное представление ряда тюрко-

монгольских народов о том, что печень – внутренний орган, который может являться маркером, связующим людей и животных. Так, у алтайцев считалось, что «во времена творения майманы родились от собаки, они имеют собачью печень. Поэтому их называют собаки-майманы», а «Потомки сыновей Солтона называют печень баар, дабы не произносить слова, созвучного табуированному имени предка Боор» [21].

В рамках обсуждения темы реконструкции верований кочевого народа, предки которого обитали в лесной зоне и занимались охотой, а в смежной со степной зоне – также земледелием, следует обратить внимание на реликтовые элементы почитания «лесного» копытного животного (оленя) в культуре калмыков. Тем более, что специалистами отмечалось: в ойратской и калмыцкой мифологии сильнее, чем у других монгольских народов, прослеживается «лесной» период и контакты с тюркскими племенами [18].

Для культуры монголоязычных народов характерен культ божества, называемого в русскоязычной литературе Белый старец, которое у калмыков носит имя Цаһан аав (или Цаһан авһ), у монголов, бурят Цагаан эбуген/убген. Как отмечает Батчулуун Сэргэлэн, у цаатанов[1] «бытует легенда о том, что первого приручeнного оленя народу цаатан дал Таа бурхан[2], наказав при этом оберегать оленей и получать от них блага. Белый старец таким образом вновь выступает как первичный предок, помогающий роду в приручении дикого оленя. …Олень является тотемным предком монголов и в сутрах Белый старец называет себя “Владыкой дикого оленя”» [4, с. 33]. Изображения оленей сопровождают образ Белого старца в буддийской иконописи, кроме того, «в письменном описании в “Сутре Белого старца” он атрибутируется оленьими рогами» [19, с. 102]. У калмыков сохранились традиционные представления о двух основных формах образа Цаһан аав и соответственно двух праздниках календарного типа, маркирующих начало летнего периода и зимнее солнцестояние [3].

В связи с обозначенной взаимосвязью Белого старца (в котором мы усматриваем синкретический образ) и оленя (копытного животного) интерес представляет фото, приведенное датским исследователем Х. Каарсбергом, в конце XIX в. путешествовавшим по России, в его книге «Через степи и среди калмыков верхом на лошади и на тройке: картины и зарисовки (Описание путешествия от Копенгагена до Кавказа через степи Предкавказья)» (Копенгаген, 1892. 615 с.) [25, 26][3]

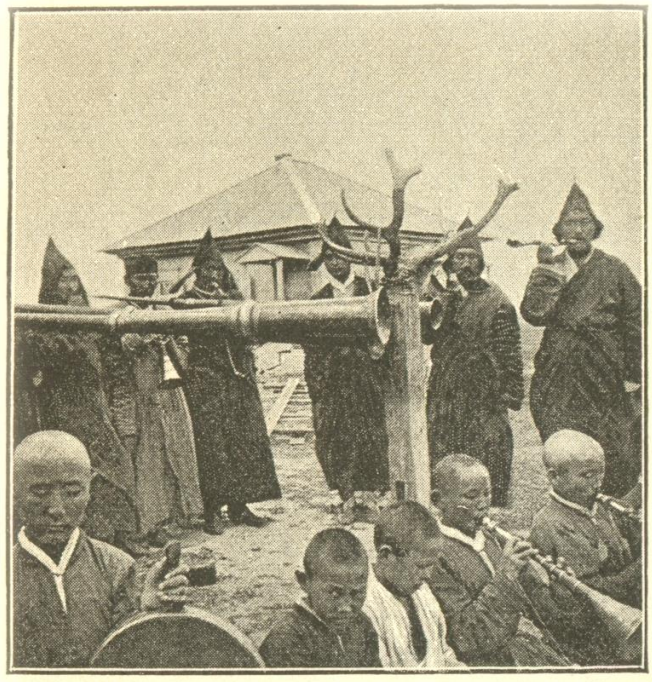
На снимке изображена группа священнослужителей с музыкальными инструментами во дворе небольшого храма, в центре которого расположен четырехугольный столбик около 1,5 м высотой с водруженными на него рогами оленя. Подобные ритуальные предметы не характерны для современной культуры калмыков, и обнаруженное в книге Х. Каарсберга фо-

[1] Цаатаны – западномонгольский народ, проживают в Хубсугульском аймаке Монголии. Среди калмыков также есть этническая группа цаатанов, входящих в субэтнос торгутов.

[2] У цаатанов Монголии одно из имен Белого старца – Таа.

[3] Фото опубликована но на с. 546.

то вызвало удивление и сомнение даже в исследовательской среде. Однако подпись к фотографии, сделанной датским путешественником («Калмыцкое духовенство со священными инструментами»), ясно указывает на то, что изображение относится к калмыцкой традиции, а не традициям бурят или тувинцев, которые также исповедовали буддизм.



Kalmykkisk Gejstlighed med de hellige Instrumenter.

Несмотря на то что столбик с рогами оленя датский путешественник сфотографировал во дворе буддийского храма, ясно, что данный ритуальный предмет не является буддийским по происхождению. Рога не были настоящими, они были изготовлены специально для этой цели из дерева, и этот факт свидетельствует о сохранении древней традиции в условиях отсутствия самих культовых предметов. Типологически данный объект может быть соотнесен с ритуальными столбиками с обозначением головы, известными по обряду на курганах *ова*, сохранившемуся у калмыков Астраханской области до начала XXI в. Сведения о проведении в Калмыкии обрядов, подобных ритуалу астраханских калмыков, отрывочны, однако можно заключить, что они были характерны и для других субэтнических групп калмыков [см.: 23]. В варианте обряда, сохранявшемся до начала XXI в., около столбика[1] с условно обозначенной головой устанавливали вылепленное из теста антропоморфное изображение, считалось, что это образ божества *Цаһан аав* (или *Цаган авһ*).

[1] Столбик обязательно украшают тканями и плетеными веревками, в настоящее время в верхней части повязывают головной платок, ранее головную часть обозначали пучком чакана, обернутым тканью.

Учитывая то, что в буддийских сутрах, посвященных Белому старцу, он именуется покровителем диких животных, а в буддийской иконографии его образ сопровождает олень, в предметном коде «столбик с условной головой – вылепленное из теста изображение *Цаһан аав*» возможно усмотреть обозначение Белого старца и оленя, а реконструировано – архаической бинарной оппозиции, являвшейся основой древнего сезонного календаря, в котором маркерами двух основных сезонов являлись образы медведя и оленя, связанные с периодами зимы и лета. Тем более, что праздник Белого старца, согласно его сутре, связан с зимним солнцестоянием, а у калмыков в этот период отмечалось наступление «старого» нового года – «Хозяин года», под которым понимался *Цаһан аав*, называвшийся также *Жилин баав*[1]. Обряд же, о котором идет речь, совершается во время другого праздника, также связанного с божеством *Цаһан аав* и отмечаемого в середине[2] первого летнего месяца. Символика обряда, сохранившегося среди астраханских калмыков, позволяет реконструировано предположить, что столбик в архаический период символизировал медведя или копытное животное.

Обычай поклонения рогам оленя зафиксирован у монголов и бурят: «Добыв оленя, сначала отделяли голову с рогами, ее вез домой, придерживая перед собой, одни из охотников. Голову устанавливали на белой кошме около очага и совершали моление оленьим рогам… После этого каждый прикасался к голове оленя, чтобы получить благословление…, ибо считали: голова оленя – это эрдэни» [8, с. 39]. Однако среди калмыков – этноса, образовавшегося уже на основе занимавшихся кочевым скотоводством ойратских этнических групп в период после XVII в., обряды, подобные бурятским, не были зафиксированы.

[1] Монг. баавгай – медведь.

[2] Дни Белого старца – 12 и 16 число каждого лунного месяца. Анализируемый обряд совершается калмыками на возвышенностях во время праздника начала лета Үрс сар – 16 числа первого летнего месяца.

Опубликованная в конце XIX в. в книге Х.Каарсберга фотография позволяет сделать вывод о том, что реконструкция обрядов этнических предков калмыков (относившихся еще в XII в. к «лесным» монголам), которые относятся к архаической традиции почитания основных животных лесной зоны Евразии, правомочна. В культуре народа, сменившего ХКТ охотников и земледельцев на ХКТ кочевников-скотоводов, спустя почти тысячелетие после данной смены сохранялась традиция почитания оленьих рогов как сакральных маркеров.

Список литературы

1. Андрианов Б.В. Хозяйственно-культурные типы и исторический процесс // Советская этнография. 1968. № 2.
2. Андрианов Б.В., Чебоксаров Н.Н. Хозяйственно-культурные типы и проблемы их картографирования// Советская этнография. 1972. № 2.
3. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста: ИКИАТ, 2009.
4. Батчулуун Сэргэлэн. Образ Цаган эбугена – Хозяина Земли в искусстве монголоязычных народов: Монголия, Калмыкия, Бурятия Екатеринбург, 2004.
5. Буряты. (Серия «Народы и культуры). М.: Наука, 2004.
6. Владимирцов Б.Я. Общественный строй монголов. Монгольский кочевой феодализм. Л.: Изд-во АН СССР, 1934.
7. Викторова Л.Л. Монголы. Происхождение народа и его культуры. М.: наука. 1980.
8. Галданова Г.Р. Доламаистские верования бурят Новосибирск: Наука, 1987.
9. Жуковская Н.Л. Кочевники Монголии. М., 2002.
10. Жуковская Н.Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. М.: Наука, 1988.
11. Калмыки. (Серия «Народы и культуры»). М.: Наука, 2010.
12. Кызласов И. Л. Алтаистика и археология. М.: Институт тюркологии, 2011.
13. Дашибалов Б.Б. На монголо-тюркском пограничье (Этнокультурные процессы в Юго-Восточной Сибири в средние века). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2005.
14. Дашибалов Б.Б. О становлении монгольского кочевничества // Проблемы этногенеза, этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. Элиста: Изд-во КалмГУ, 2007.
15. Дашибалов Б.Б., Рассадин В.И. Откуда вышли предки монголов? // Восточная коллекция. Зима. 2004. №4 (19). С. 34−41.
16. Ламаизм в Бурятии XVIII – начала XX в. Новосибирск: Наука, 1983.
17. Левин М.Г., Чебоксаров Н.Н. Хозяйственно-культурные типы и историко-этнографические области // Советская этнография. 1955. № 4.
18. Неклюдов С.Ю. Ойрат-калмыцкая мифология // Мифы народов мира. Т.2. М.: Советская Энциклопедия, 1988. С. 247–248.
19. Неманова Э.П. Семантика образа Белого старца в традиционной культуре монгольских народов. Дис… канд. ист. наук: 24.00.01. Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. Улан-Удэ, 2004.
20. Сампилдэндэв Х. Обычаи и фольклор, связанные с верованием в медведя// Мир фольклора в контексте истории и культуры монгольских народов. Иркутск, 2006. С. 96−105.
21. Тюхтенева С.П. Люди с собачьей печенью // Проблемы этногенеза, этнической истории и культуры тюрко-монгольских народов. Элиста: Изд-во КалмГУ, 2007.
22. Чебоксаров Н.Н., Чебоксарова И.А. Народы, расы, культуры. М., 1971.
23. Чеснов Я.В. О социально-экономических и природных условиях возникновения хозяйственно-культурных типов (в связи с работами М.Г.Левина) // Совет. этнография. 1970. № 6.
24. Эрдниев У.Э. Калмыки. Историко-этнографические очерки. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970.
25. Kaarsberg, Hans. Among the Kalmyks of the Steppes on Horseback and by Troika: a journey made in 1890: [The travelogue a. ethnography of a Dan. Physician in Russia] / H.S.Kaarsberg; Transl. from the Dan., abridged a. ed. by Krueger, J. R.]. Bloomington: Mongolia society, 1996. 124 p.: Ill. (Occasional papers. Publications of the Mongolia society ; № 19).
26. Kaarsberg H.S. Gjennem stepperne og blandt kalmykkerne tilhest og med trespand: billeder og studien. Kjobenhavn, 1892. 615 c

Бенин В. Л.
д-р пед. наук, проф.

Гильмиянова Р. А.
канд. ист. наук, доцент
(Башкирский гос. пед. ун-т им. М. Акмуллы, г. Уфа)

БИБЛИОКУЛЬТУРОЛОГИЯ КАК ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ КНИГИ

Появившись на ранних этапах развития общества, книга исторически развивалась, меняя свою форму, содержание, конструктивные особенности. В силу сложности, многомерности своей природы, она выступает объектом исследования многих научных дисциплин: библиографоведения, истории, библиотековедения, социологии, педагогики, психологии, филологии, литературоведения, лингвистики, документоведения, складывающегося читателеведения. Каждая из этих наук в рамках своего предметного поля изучает отдельный сегмент данного многоаспектного явления. Существует и самостоятельная научная дисциплина – книговедение, в которой, отмечает Д. А. Эльяшевич, «книга и книжное дело изучаются в трех хронологических аспектах или уровнях. Первым из них является аспект исторический, в рамках которого рассматривается история возникновения книги как культурно-исторического феномена, эволюция ее материальной формы и общественных функций, изменение общественно-политических и юридических условий бытования книги и книжного дела в социуме, динамика восприятия книги читателем разных эпох. Второй аспект – это изучение современного состояния книги и книжного дела. Третьим аспектом является научно обоснованная попытка представить будущее книги и книжного дела, предугадать пути их дальнейшего развития» [2, с.11]. В числе дисциплин, с которыми связано книговедение, автор называет (и с ним можно согласиться) теорию и историю культуры.

Этносоциологическая концепция культуры, которой мы придерживаемся, рассматривает культуру как накопленный человечеством опыт социальной жизнедеятельности, дающий возможность каждому индивиду усвоить этот опыт и участвовать в его приумножении. Каждая эпоха вырабатывает свою интерпретацию мира, определяет особенности вхождения человека в социум в целом и в отдельные социальные группы, способы его поведения, взаимоотношения с обществом. Человек стремится определенными адекватными способами создать для себя простую, логичную картину мира и книга как способ передачи, сохранения и распространения социальной информации во времени и пространстве выступает для него инструментом познания и конструирования такой модели мира. Поэтому разговор о ней можно вести только в рамках культуры, и сегодня назрела необходимость формирования единого методологического фундамента в изучении книги и институтов ее функционирования.

Это важно сделать еще и потому, что развитие информационно-коммуникационных технологий и формирование постиндустриального

общества (которое также называется «информационным» или «обществом знаний» и сопровождается трансформацией культуры, переходом ее к экранной форме), привело к сомнению в социокультурной значимости книги. Именно сопоставление книги как носителя информации с новыми средствами коммуникации привело к возникновению вопроса о ее жизнеспособности. Сложилось утверждение о закате и гибели книжной цивилизации – «эпохи Гутенберга», по выражению М. Маклюэна, завершении жизненного цикла книги как явления [8]. Этим диктуется необходимость, во-первых, сведения воедино и переосмысления результатов изучения различных граней феномена книги (ее сущности, содержания, свойств, функций) и, во-вторых, выхода на общеметодологический подход, позволяющий рассматривать бытие книги во времени и пространстве, а также прогнозировать ее развитие в информационной (технотронной) цивилизации.

Все исходные предпосылки такого взгляда уже созданы. К ним относятся:

− библиопсихология Н.А. Рубакина, обращенная к духовному смыслу произведения, его влиянию на личность читателя и нашедшая дальнейшее развитие в читателеведении и семиотике [11];

− исследования Н.М. Лисовского [5], А.М. Ловягина [6], Н.М. Сомова [12], К. Мигоня [9], показавшие социокультурную природу книги и выступающие проявлением культурологической концепции книги;

− концепция книги М.Н. Куфаева [4], выявившего ее двойственную (материальную и духовную) природу;

− системно-типологический подход к изучению книги как способа существования и распространения социально значимой информации А.А. Беловицкой [1], А.А. Гречихина [3] и других ученых московской школы книговедения;

− понимание книги как своеобразной знаковой системы Поля Отле [10];

− семиотическая концепция Ю. Лотмана [7], на основе которой можно выделить коммуникативные функции книги.

Рассмотрев различные концепции книги, можно дать ей следующую сущностную дефиницию: книга – это подсистема культуры, предназначенная абстрактному читателю, в стабильной знаковой форме обеспечивающая хранение, передачу, распространение во времени и пространстве социально ценных культурных смыслов. Обеспечивая трансляцию социальной информации во времени и пространстве, генерацию нового знания, коммуникацию между различными элементами социума как сложной, саморазвивающейся системы, книга выступает инструментом формирования культурной идентичности личности – неотъемлемого свойства системы социальной жизнедеятельности.

Частные науки о книге (библиографоведение, библиотековедение, история книжного дела, психология, филология, литературоведение, документоведение, социология чтения) способны хорошо анализировать каждую конкретную сферу ее бытия, каждую функцию книги в отдельности.

Но они не в состоянии выявить закономерности функционирования и развития книги как социального явления.

Исходя из сказанного, мы полагаем, что библиокультурология представляет собой комплексную научную отрасль, изучающую наиболее общие закономерности функционирования и развития книги как социального явления.

Осознание научным сообществом приоритетности именно культуротворческой и человекотворческой функций книги предполагает необходимость разработки новых теоретико-методологических подходов, соответствующих гуманистической миссии книги и библиотеки как института книги в формирующейся глобальной техногенной цивилизации.

Важность изучения книги и ее институтов, их социокультурной динамики на основе культурологического подхода обусловлена еще и такими факторами в нашей стране как «сбой» в культурной эстафете поколений не столько из-за разницы интересов и моделей чтения «отцов» и «детей», сколько вследствие деградации преподавания гуманитарных предметов, особенно русского языка и литературы, в результате чего люди перестали стыдиться своего невежества [13, с.13]. Массовое закрытие книжных магазинов, их перепрофилирование, сокращение библиотечной сети, свидетельствующие о падении интереса к традиционной книжной культуре, низкая культура издания книг как тенденции последних лет свидетельствуют о кризисе книжного чтения и книжной культуры как одном из проявлений дегуманизации российского общества начала XXI века. Риск дегуманизации представляет собой прямую угрозу национальной безопасности страны. Сможет ли книжность стать фундаментом гуманизации российского общества в эпоху глобализации? Исследования феномена книги на основе культурологического подхода выступают «кирпичиками» этого фундамента.

Книга и библиотека как доступный для всех социальных групп основной институт ее распространения в обществе могут стать объектами новой отрасли культурологии, которую мы предлагаем назвать библиокультурологией. Библиокультурология представляет собой область культурологического знания, выступающую в качестве методологического подхода для изучения книги и институтов ее функционирования в социуме как механизма трансляции социального опыта. Библиокультурология – это комплексная научная отрасль, изучающая наиболее общие закономерности функционирования и развития книги как социального явления.

Список литературы

1. Беловицкая А.А. Книговедение. Общее книговедение. М.: МГУП, 2007. 391 с.

2. Документоведение. Ч.2: Книговедение и история книги / под. Д.А. Эльяшевича. СПб.: Профессия, 2014. 464 с.

3. Гречихин А.А. Библиотипология как научное направление. Особенности становления и развития в российском книговедении. М.: Моск. гос. ун-т печати. 2004. 421 с.

4. Куфаев М. Н. Проблемы философии книги. Книга в процессе общения. Москва: Наука, 2004. 190 с.

5. Лисовский Н. М. Книга // Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1911–1916. Т. 21. 476 с.

6. Ловягин А. М. Основы книговедения. Л.: Начатки знаний, 1926.164 с.

7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – Санкт-Петербург, 2000. 704 с.
8. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. 432 с. (Серия «Сдвиг парадигмы»).
9. Мигонь К. Наука о книге: очерк проблематики. М.: Книга, 1991. 198 с.
10. Отле П. Библиотека, библиография, документация: избр. тр. пионера информатики / пер. с англ. и фр., предисл., сост., коммент. Р. С. Гиляревского; Рос. Гос. б-ка. М.: Фаир-Пресс: Пашков Дом, 2004. 350 с.
11. Рубакин Н.А. Психология читателя книги. Краткое введение в библиологическую психологию. М.: Книга, 1977. 263 с.
12. Сомов Н. М. Сущность книговедения: библиологический очерк. М., 1933. 193 с.
13. Сухоруков К. М. Книгоиздание в России в 2013 г. // Библиография. 2013. №1. С. 3–14.

Биче-оол В. К.
канд. культурологии

Халина Е. М.
канд. ист. наук
(Уральский гос. ун-т физической культуры, г. Челябинск)

ТРАДИЦИОННАЯ КУХНЯ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ ЭТНОСОВ ТАЙМЫРА

Своеобразие национальной кухни всегда тесно связано с особенностями жизни и хозяйственным укладом народа. Сведения о национальной кухне относятся к уникальным, представляющим культурную ценность материалам. Рацион питания у всех народов мира имел не только бытовое, но ритуальное значение. Процесс приготовления блюд в этнической кухне всегда сопровождался многочисленными обрядами. Физическое и духовное здоровье народа во многом зависит от состояния его национальной кухни.

На территории Таймырского Долгано-Ненецкого района живут пять коренных малочисленных народов: долганы, нганасаны, ненцы, эвенки и энцы. Согласно данным Всероссийской переписи населения на 2010 г., на Таймыре насчитывается: долган – 5517 чел., нганасан – 766 чел., ненцев – 3054 чел., эвенков – 305 чел, энцев – 197 чел. [3]. Их традиционными занятиями являются оленеводство, охота, рыболовство.

Коренные малочисленные народы Таймыра (долганы, ненцы, энцы, нганасаны, эвенки) готовят свои национальные блюда на основе мяса дикого северного оленя и рыб ценных пород.

Строганина, мороженые внутренности оленя, юкола, медвежья кровь составляли основу пищевого рациона. Это привело к формированию единого кулинарного направления, которое называют заполярным или субарктическим [5, с. 338]. Глубокого же изучения субарктической кухни еще не было предпринято. В разрозненных этнографических описаниях, внешне фиксирующих виды пищи народа Таймыра (мясо, рыба), их кулинарное творчество оценивается как примитивное. Эти оценки основываются на бедности пищевого сырья, на ограниченности применения огня для приготовления пищи, а также на отсутствии кухонной утвари.

Заслуживает внимание исследование национальной кухни нганасан В. К. Биче-оол. В своей монографии «Культура нганасан: от истоков до современности» автор подробно описывает способы приготовления пищи этого этноса. «Пища нганасан состояла в основном из мяса и рыбы. Ели обычно мясо диких оленей; домашних забивали только в крайних случаях. Разделкой туши оленя занимались мужчины. Сначала отрубали голову и ноги, с которых потом снимали камусы. Кровь собирали в очищенные оленьи желудки. Затем отделяли шкуру и разделывали тушу. В пищу шли практически все части оленя в сыром, вареном и вяленом виде. Лакомством считались оленьи языки. Из-за нехватки топлива мясо варили недолго, так что внутри оно оставалось сырым. Добавляя муку, из крови готовили очень питательную похлебку. Из костей вываривали жир. Мясо вялили на солнце, нарезав узкими полосками. В качестве сосудов для хранения жира и крови, помимо желудка оленя, использовались его пищевод, шкурка теленка, снятая целиком.

Летом хорошим подспорьем являлось мясо диких гусей, которых добывали в больших количествах. Мясо гусей употреблялось в вареном виде, даже после вяления. Пух и перья в хозяйстве нганасан в прошлом не использовались. Из гусиной кожи, нарезанной мелкими кусочками, вытапливали жир. Уток добывали сравнительно немного, их мясо не заготовляли впрок. Из хищных зверей нганасаны ели мясо медведя и волка, в голодное время – песца.

Рыбу нганасаны употребляли почти исключительно в сыром виде (зимой в виде строганины – замороженной сырой рыбы, тонко наструганной ножом). Впрок заготовляли в виде юколы – разрезанных пополам вдоль (без голов и хребта) тушек, провяленных на поставленных одна на другую свободных нартах. Перед употреблением юколу слегка прожаривали над костром. Из внутренностей и костей рыбы вываривали жир, который раньше хранился в коже, снятой чулком с кунжи. Икру ели в сыром и вяленом виде» [2, с. 81–82].

Важно отметить, что живя в тяжелых условиях и питаясь однообразно мясом и рыбой, нганасаны почти не болеют цингой и другими видами авитаминозов от которых страдают европейцы, посещающие этот регион.

Кухню народов Таймыра отличает три вида употребления сырого мяса. Все они объяснимы с современной научной точки зрения.

Первый вид – это свежепарное мясо, жир и кровь оленя. В этом случае мясо обладает особой мягкостью, нежностью, приятным вкусом, так как в нем не наступили процессы распада. Народам Таймыра известны и другие способы повышения качества мяса. Это – успокаивание животного перед забоем, содержание его в тепле, особое кормление, правильные методы обескровливания [5, с. 538]. К этому роду пищи относится и кровь оленя, выпускаемая из легкого надреза артерии и сразу выпиваемая. Кровь иногда смешивают с молоком оленя в разных пропорциях. Выражение «кровь с молоком» сохранилось и в русском языке. Употребление сырого мяса очень просто и не требует кулинарных приемов. Его надо есть немедленно и как можно быстрее, так как мясо мгновенно теряет нежную консистенцию. Европейские пу-

тешественники часто обращали на это внимание, и объясняли это жадностью и алчностью северян [5, с. 539].

Второй вид – это свежее, почти парное мясо или рыба, но схваченное морозом. Оно строгается тонкими длинными стружками и называется строганиной. Строганину слегка посыпают солью. К мясной строганине подают мороженую квашеную или моченую ягоду (морошка, клюква).

Отсутствие огневой кухни у народов Таймыра во многом объясняется отсутствием металлической кухонной посуды. Варка мяса и употребление мясных наваров применяются в субарктической кухне гораздо реже, и заимствованы из русской кухни.

Третий вид– сушеное мясо или рыба на морозе или ветру.

Рыба в субарктической кухне подается сырой, соленой, квашеной, сушеной, мороженой (строганина), печенной в золе, но ее не варят и не жарят. Из растительных продуктов, кроме трав и корней, а также ягод, употребляются разные мясистые травы с нейтральным вкусом, дикие корнеплоды и мох.

Первое горячее блюдо заменяет чай, иногда пернатая дичь – полярные куропатки и яйца дичи (уток, гусей) довершают продуктовый ассортимент субарктической кухни [5, с. 539].

Блюда народов Таймыра отличает оригинальность и питательность, их часто дополняют или сдабривают дикорастущими ягодами и съедобными травами. Основными кулинарными способами приготовления пищи являются варка в воде, жаренье на рожне, а также сушка и вяление. Далее приведем уникальные рецепты субарктической кухни.

Юкола. Готовят блюдо из лучших сортов рыб (нельма, чир, таймень и др.). Рыбу очищают, убирают головы и хребет, а затем разрезают на длинные полосы. На них делают разрезы в виде «елочки» и коптят на специально сделанном дымокуре под крытым навесом. Затем слегка подкопченные пласты провяливают на солнце. Иногда юколу немного посыпают солью и специями, а затем вывяливают на солнце.

Мясная юкола. Это очень калорийная пища. Вяленую оленину – незаменимый продукт оленевода – раньше готовили очень часто. Мякоть свежей оленины очищают, промывают в холодной воде и нарезают на тонкие продолговатые пласты. Их нанизывают на сухожильные нити, раскладывают на специальном навесе и сушат на солнце. Этот продукт можно купить в продуктовых магазинах Норильска и Дудинки.

Костные кружочки. Это – национальный деликатес, готовят его из костного мозга оленя или сохатого. Очищенную от мяса, сухожилий и пленок трубчатую кость осторожно разрубают на две части с одного или обоих концов и вываливают костный мозг. Его нарезают на кружочки, посыпают солью, перцем и зеленым луком. Выкладывают на тарелки и подают с лепешками или отварной олениной.

Квашеная рыба. Квашение, один из способов хранения рыбы среди некоторых северных народов, кочующих около богатых рыбой озер. В начале

лета выкапывали округлую яму глубиной более одного метра. Укладывали на дно немного чистого снега, сохранявшегося еще в ложбинках. Его плотно утрамбовывали деревянной колотушкой, а затем дно и стенки ямы обкладывали корой и ветками лиственницы. Выловленную рыбу чистили и варили в больших котлах. Снимали с огня чуть недоваренной, сливали отвар, процеживали и остужали. Затем рыбой заполняли приготовленную яму, прикрывали лиственничной корой и заваливали землей. Квасили рыбу в течение нескольких месяцев и следили, чтобы нигде возле ямы не застаивалась дождевая вода. Употребляли квашеную рыбу зимой, добавляя ее в уху.

Кульибаха. Свежевыловленную рыбу очищают от чешуи, вынимают внутренности, затем освобождают от костей. Филе толкут и перемешивают с раздавленными ягодами голубики, сюда же добавляют рыбий жир. Перемешивают и подают к столу [7].

Рыба жареная, вяленая, соленая, вареная, копченая, фаршированная, красная икра, блюда из зайца, куропатки, всевозможные разносолы из оленьего мяса и субпродуктов, лепешки с добавлением муки из рыбьих костей, печеночные лепешки и лепёшки с икрой, морсы из северных ягод и сами ягоды – вот далеко не полный перечень кулинарных шедевров искусных таймырских хозяек. Каждый народ Таймыра имеет свою историю, традиции, особенности национальной кухни, секреты которой передаются из поколения в поколение. Национальную кухню народов Таймыра необходимо изучать и пропагандировать. Это может принести практическую пользу: пища современных жителей таймырских городов и поселков может быть обогащена благодаря кухне коренных малочисленных народов Таймыра.

Список литературы

1. Артика – мой дом. Народы Севера Земли. 2-е изд., исправ. и дополн. М.: Северные просторы, 2001. 286 с.

2. Биче-оол В. К. Культура нганасан: от истоков до современности: монография / науч. ред. д-ра филос. наук, проф. Н. Г. Апухтиной. Челябинск, 2010. 180 с.

3. Дюкарев Г. И. Некоторые тенденции этнического развития коренных малочисленных народов Таймыра по результатам Всероссийских переписей населения 2002 и 2010 годов // Социально-экономические и этнокультурные проблемы Севера и Сибири как объект изучения современной науки: сб. докл. Междунар. науч.-практ. конф. (Будапешт, 2–7 апреля 2012 г.); под общ. ред. О. Э. Добжанской. Норильск: НИИ, 2012. С. 35–39.

4. Соин Н., Добжанская О. Э. Кухня народов Таймыра // Таймырские чтения – 2013: сб. ст. В 2 ч. Ч 1 / научн. ред. Е. В. Майорова; Норильский индустр. ин-т. Норильск: НИИ, 2013. 210 с.

5. Похлебкин, В. В. Большая энциклопедия кулинарного искусства. Все рецепты. В. В. Похлебкин. М., 2002. 975 с.

6. Субарктическая, или заполярная кухня. Факел Таймыра. № 9. 2001. 41 с.

7. URL: www.sibterra.ru

Бовкун А. В.
аспирант (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ПРОБЛЕМА НАРОДНОСТИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ конца XIX – начала XX в.

В наши дни один из отрезков противоречивой, сложной эпохи рубежа XIX – XX вв. по-прежнему привлекает внимание исследователей. Долгое время этот период, связанный с истоками, традициями и становлением стиля современного искусства России, оценивался либо со знаком «минус», либо слишком тенденциозно, без учета реальной обстановки, сложного сплетения социальных, политических, экономических факторов. В свою очередь декоративно-прикладному искусству (далее ДПИ) конца XIX – начала XX в. посвящено немало различных книг или отдельных глав в коллективных исследованиях, статей в журналах и отдельных монографий. Но вряд ли можно говорить о ликвидации белого пятна в науке. Систематизируется материал целой эпохи, и, может быть, в связи с желанием авторов широко показать картину художественной жизни, ДПИ рассматривается довольно поверхностно.

Так, например, проблема народности, национального в искусстве – наиболее яркое и характерное явление общественной жизни России того периода, – одинаково остро стоит перед писателями, музыкантами, художниками, архитекторами. Формирование новых общественных отношений, заставляло представителей художественной интеллигенции по-своему отвечать на вопрос о доступности, народности и национальности своего творчества. Ведь в условиях, когда художественных вещей создается все больше и больше, но нет четкого представления о национальном в художественной культуре, открывается дорога эклектическому набору всевозможных схематических элементов, которые ничего не выражают. Не ограничиваясь достижениями науки и техники, представители художественной интеллигенции стремились создать искусство, соответствовавшее жизненным потребностям народа, его пониманию прекрасного и совершенного. Обращение к богатейшему арсеналу народного творчества, вдумчивый и умелый отбор национальных народных приемов, выработанных на протяжении многих веков, помогал архитекторам и художникам создавать своеобразные и неповторимые художественные образы. Речь идет, разумеется, не о механическом перенесении национального орнамента, традиционных мотивов, а о самом строгом отборе наиболее характерных и выразительных элементов народного искусства. Народная художественная культура, вновь открытая в конце XIX в., поразила передовых мастеров своего времени. Они действовали в стране интеллигенция которой не только провозглашала миссию служения искусства народу, но и стремилась осуществлять ее как свой высший долг. Прописью постановки этого вопроса для нас могут яв-

ляться замечательные, но более поздние слова В. Маяковского: «Улицы наши кисти, площади наши палитры». В стране, волею исторических судеб оказавшейся накануне великих перемен, высокие идеалы приобрели совершенно особое содержание и своеобразный просветительский характер. «Вынесем картины на улицы», – читаем мы в журнале «Зодчий» за 1900 год. И этот лозунг, выражавший стремление художников превратить городские улицы в своего рода школы наглядного эстетического воспитания и просвещения, действительно осуществлялся: правда, не картины, а, например, майоликовое панно М. Врубеля «Принцесса Греза» или «Микула Селянинович» (1896). В этих произведениях интересно, на наш взгляд, использованы принципы национального художественного декора, сочетание современных и традиционных приемов образного решения. Врубель любил русское народное творчество: легенды, былины и поэтические предания, которые представляли могучий и глубоко лирический образ русского народа. Так, в 1896 г. он создал для Нижегородской выставки панно «Микула Селянинович». Чудесный пахарь из северорусских былин изображен простым крестьянином, олицетворяющим силу всей земли Русской [4].

Гостиница «Метрополь» − одно из красивейших зданий Москвы, а панно Врубеля «Принцесса Грёза» (создано на сюжет драмы в стихах Э. Ростана «La Princesse lointaine») является шедевром монументально-декоративного искусства. Изображения представляют собой рисунки с варьированием линии, которая то уплотняется, то становится тоньше – в зависимости от необходимости выделить главное, подчеркнуть ту или иную деталь. Уместной представляется здесь избранная техника – майолика, распространенная почти по всей России. Следует заметить, что керамике в монументально-декоративном искусстве рассматриваемого времени принадлежит особое место. Если в интерьере она играет вспомогательную роль, то в экстерьере ее значение возрастает. Например, созданный В. Васнецовым в традициях древнерусского искусства фасад Третьяковской галереи, решающий задачи создания образной атмосферы, формировавшейся в данном случае на основе представлений о допетровской Руси. Или изразцовая майоликовая декорация С. Малютина (1905), своими цветами и лебедями преобразившая дом купца Перцева в сказочный терем посреди Москвы [2, с. 39]. Керамика, таким образом, придает архитектурному объему национальный колорит.

Поиски национального, попытки возрождения народного искусства связаны с общеевропейскими (У. Моррис, Ван-де-Вельде и др.), с началом так называемого «нового стиля». Однако русский вариант морисовского движения оказался своеобычным. В России, в отличие от Англии, художественные ремесла, народное искусство, несмотря на общую кризисную ситуацию, не только существовали и развивались, но в ряде случаев переживали неожиданный подъем как, например, керамика деревни Скопино под Рязанью. Члены Абрамцевского кружка занимались созданием художественных ремеслен-

ных мастерских тоже не столько ради внесения рукодельных вещей в механизирующийся городской быт, сколько с высокими помыслами – дать новую жизнь народной культуре: «Цель наша – подхватить еще живущее народное творчество и дать народу возможность развить его», – писала Е. Поленова в связи с организацией абрамцевских мастерских [3]. Широко известно письмо М. Врубеля сестре, написанное в 1901 г. «Сейчас я опять в Абрамцево, опять меня обдает – нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями, упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада» [1, с. 154].

Органическая духовно-материальная целостность народной культуры ощущалась как залог возможности достигнуть на ее основе удивительного, небывалого нигде в мире художественного синтеза. И естественно, что поддержку этому искали и находили в истории, фольклоре, древнерусском зодчестве, в иконописи. Этот метод открывал для художественной культуры перспективный творческий путь включения старого в новое, одухотворения, обогащения современной жизни традиционной красотой деревенской культуры, эстетическими ценностями исторического прошлого. И именно эта широта совмещения разнородных художественных тенденций своеобразно преломилась затем в творчестве так называемых «левых» художников 1910-х гг. (Малевича, Удальцовой). Создавая эскизы оформления вышивок, бюваров, зонтов, эти художники стали продолжателями традиций абрамцевских и талашкинских мастерских. Свои кубистические и супрематистские эскизы они отдавали для выполнения народным мастерам, кустарям. Эти произведения пользовались большим успехом [2, с. 40].

Таким образом, на протяжении времени – конец XIX – начало XX в. – отношение художественной общественности к проблеме национального менялось от попыток возрождения народного искусства, через их отрицание – к оценке и признанию самостоятельной ценности народного творчества как источника вдохновения, обладающего по сравнению с так называемым «высоким искусством» удивительной живостью, непосредственностью наивной, чистотой, эмоциональной свежестью, здоровым юмором и буйным полетом фантазии. Народное творчество представлялось наиболее устойчивым в этом неустойчивом мире. Все это определяло новый этап повышенного интереса к народному искусству.

Список литературы:

1. Алексей Иванович Кандинский: Воспоминания. Статьи. Материалы [Текст] / Е.Г. Сорокина. М.: Прогресс-Традиция, 2013. 256 с.

2. Жадова Л. Поиски художественного синтеза на рубеже столетий // Декоративное искусство. 1976. № 8. С. 38 – 42.

3. Жизнь для народа [Электронный ресурс] // Василий Поленов. [М., 2015]. URL: http://vasily-polenov.ru/usadba3.php (дата обращения: 26.03.2015).

4. Микула Селянинович [Электронный ресурс] // Art on Web – художники в сети. [М., 2015]. URL: http://hart-on-web.ru/vrubel_mihail/pictures/1914 (дата обращения: 26.03.2015).

Болодурина Э. А.
канд. пед. наук, проф. (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ТРАДИЦИЯ КАК МНОГОАСПЕКТНОЕ ЯВЛЕНИЕ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В современном обществе происходит снижение значимости и ослабление роли традиций народной художественной культуры, что вызывает огромную тревогу за ее сохранность, а тем более за ее продолжение и развитие. Сегодня задача состоит не только в пропаганде, но и в сохранении и приумножении богатых традиций народной художественной культуры последующими поколениями.

Среди проблем современного народного искусства проблема сохранения традиций является наиболее сложной. Она часто вызывает споры о том, а что следует понимать под термином традиции. В связи с этим необходимо уточнить некоторые этнографические и философские аспекты понятия «традиция».

В Толковом словаре С. И. Ожегова дается следующее определение: «Традиция – то, что перешло от одного поколения к другому, что унаследовано от предшествующих поколений (идеи, взгляды, вкусы, обычаи)» [6, с. 835]. Близкая трактовка термина «традиция» приводится и в словаре иностранных языков: «Традиция (от латинского tradition – передача, повествование) – исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, порядки, правила поведения, взгляды, вкусы; обычай, установившийся порядок в поведении, быту; устный рассказ, передающийся от поколения к поколению, предание» [9, с. 513].

По мнению современных философов, традиция не обязательно может передаваться только в устной форме. Она также может быть передана в письменной или печатной, и электронной форме. На наш взгляд, наиболее интересной является точка зрения О. В. Сацковой. Она отмечает, что «традиция представляет собой подвижную систему, содержание которой регулируется потребностями человека: с обретением нового опыта сокровищница народной мудрости пополняется знаниями, а утратившее актуальность исчезает» [8, с. 72].

Еще одной важной составляющей понятия «традиция» становится проблема взаимодействия традиций и инноваций. Несмотря на свою устойчивость, традиции неизбежно подвержены модификации. Человечество приобретает новый опыт, который может укреплять традицию, а может и противоречить ей. Традиция и инновация всегда взаимосвязаны, так как инновация не может вечно оставаться новшеством, а традиция изначально возникает как инновация.

Новации в народном творчестве предстают самобытными, своеобразными явлениями. Некоторые элементы народной художественной культуры трансформируются, сохраняются, переосмысливаются, наполняются

новым содержанием. В ходе развития сознания народа трансформируются формы народного творчества, появляются новые виды и направления народной художественной культуры.

Исполнительство на русских музыкальных инструментах как часть народной художественной культуры переживает трудные времена. Новые инструментальные жанры народного исполнительства на эстраде (шоу-ансамбли), хоть и пользуются известной популярностью, но не решают коренной проблемы.

Прежде чем приступить к обсуждению насущных проблем исполнительства на народных инструментах, необходимо ответить на один очень важный вопрос. А что же такое «русский народный музыкальный инструмент»? При всей очевидности, даже риторичности этого вопроса, все же ответить на него нелегко. Так, исследователь М. И. Имханицкий приводит два критерия определения «народности». Первый критерий – факт изготовления инструмента в народе. Второй критерий – факт создания (изобретения) инструмента народом. Согласно второму критерию, народным будет считаться тот музыкальный инструмент, который создан народом. Это определение, в свою очередь, позволяет разделить народные инструменты на «исконные» и «привнесенные» [3]. Кроме того, «привнесенные» также в свою очередь, по мнению известного музыковеда-исследователя И. В. Мациевского, можно еще раз разделить на две категории: инструменты «с заимствованием конструкции, способа изготовления, строя и так далее» и инструменты с «трансформацией конструкции, способа изготовления, характера звукового извлечения» [5, с. 11].

На самом же деле, «исконность» происхождения инструментов «в среде определенного народа» трудно доказуема, поскольку их возникновение теряется в глубине архаических времен. Да и «привнесенность», если ее скрупулезно проследить, окажется весьма сомнительной. Многие инструменты имеют свои прототипы у ряда народов еще задолго до нашей эры. Это касается даже таких, казалось бы, сугубо славянских инструментов, как гусли, гудок, жалейка и другие. Нередко сходные по конструкции и способам звукоизвлечения инструменты возникали параллельно, в одно время у разных народов. Кроме того, благодаря торгово-экономическим (хозяйственным, политическим) связям музыкальные инструменты проникали в быт другого народа. Вот почему многие русские народные инструменты оказываются сходными с другими национальными инструментами. Но повода считать их не национальными, менее традиционными – нет.

При определении феномена «народный инструмент» необходимо учитывать два фактора: демографический и социальный. Оба фактора проявляют себя в нерасторжимом единстве, комплексно. Демографическое понятие «народ» подразумевает все население страны, поэтому сказать «народный инструмент» означает то же, что и «массовый инструмент». Но «народный» и «массовый» – это совершенно разные понятия. В то же вре-

мя социальный фактор, дополняющий и корректирующий демографический аспект, даст уточнение этнической принадлежности, уточнение массовости распространения. Принятие христианства на Руси в значительной мере активизировало развитие инструментального искусства. А его подлинным расцветом стал XVI век, время широкого распространения скоморошества на Руси. Но уже в следующем XVII веке на скоморошество началось гонение со стороны церкви и государства. Гонение, которому по жестокости и непримиримости, не было ни в одной другой стране.

Но уже в XVIII веке начало приходить осознание огромной культурно-художественной потери. Блистательным итогом и результатом возрождения русских народных инструментов (после их поругания и уничтожения в XVII веке) стало появление первого в России профессионального оркестра русских народных инструментов. Его создатель – талантливый и самобытный русский музыкант В. В. Андреев.

Немаловажной проблемой в народно-инструментальном исполнительстве стало взаимодействие двух традиций: устной (фольклорной) и письменной (нотной). При всей различности этих форм музицирования между ними все же нет противопоставления, взаимоисключения. Одно подпитывает другое идеями, стилистическими подходами, техническими приемами. Между тем, существование фольклорной и профессиональной (которую называют еще «академической») традиций инструментального исполнительства, порождает «вечную» проблему некоего художественного соперничества. Ведь так называемая академическая практика требует безусловного «подчинения» нотному тексту, соблюдения всех композиторских указаний. Да и репертуар включает музыку самого широкого стилевого диапазона, от старинной зарубежной музыки и классики до современной. Фольклорная же традиция ориентирована на импровизацию, свободу, сиюминутную изобретательность, на сохранение «устным» путем региональных особенностей исполнения. Так, волжские гармонисты на слух легко отличаются от уральских гармонистов и т.д. Проблема взаимодействия фольклорной и профессиональной традиций имеет еще более глубокое значение, как проблема сохранения нравственно-этических и эстетических основ жизни общества. Ведь фольклор – носитель самого устоявшегося, выверенного практикой многих и многих веков культурного пласта. Его забвение, пренебрежение грозят самыми тяжелыми для нации последствиями, которые, к сожалению, даже нельзя назвать «отдаленными», поскольку они проявляют себя в нашей жизни буквально на каждом шагу.

Сохранение традиций национальной культуры является важнейшим фактором процветания общества. К величайшему сожалению, сегодня фольклор, как важнейшая часть национальной культуры, постоянно вытесняется. Вот почему так важно возвратить музыкальному инструментальному фольклору достойное место в системе музыкального образования. А будущим специалистам в области народной художественной культуры необ-

ходимо приобретать гораздо более полное представление о народных формах традиций и о народном художественном творчестве в целом.

К сожалению, в современном мире с расширением информационных технологий прослеживается тенденция разрушения традиций. Все более проявляют себя процессы стандартизации, массификации, которые используются не только в производстве, но прослеживаются и в культуре. У разных народов происходит разрушение традиционного образа жизни. Это является следствием и миграционных процессов (из села в город). В результате механизмы сохранения и передачи традиций нарушаются. Затухание традиций в современных условиях связано и с вытеснением их массовой культурной продукцией (поп, рок и др.), поэтому все острее встает проблема сохранения традиционной культуры.

Список литературы

1. Благой Д. Д..О традициях и традиционности // Традиция в истории культуры. Москва: Искусство, 1987. С. 28–36.

2. Бочарникова И. С., Калюжная Н. А., Кулибаба С. И Народная культура в современных условиях: стратегия сохранения национальной идентичности: монография. Астрахань: Астраханский гос. университет, 2010. 265 с.

3. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. Москва, 1987.

4. Маркарян Э. С. Узловые точки проблемы теории культурной традиции // Совет. этнография, 1981. № 2. С. 78–111.

5. Мациевский И. В. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Москва, 1987. Ч 1.

6. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АзъLTd, 1992. 955 с.

7. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Терра – Азбука, 1995. 176 с.

8. Сацкова О. В. Этнокультурный центр Московского государственного университета культуры и искусств: к вопросу актуализации этнокультурных традиций народов России в современном обществе // Вестник МГУКИ. 2012. № 2(46). С. 71–74.

9. Словарь иностранных языков. Москва: Русский язык, 1989. 620 с.

Боровская А. С.
аспирант (Саратовский гос. технический ун-т им. Ю. А. Гагарина)

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В УСЛОВИЯХ ОБЩЕСТВА РИСКА

Актуальность любой темы исследования до признания степени научной важности проходит через личностное осмысление. Тема традиционной культуры не может оставить безучастным практически ни одного человека, так как, каждый представитель современного социума, от рождения принадлежащий той или иной культуре, если и не стремится сознательно проявлять свою национальную идентичность, то, подчиняясь «рамкам традиции», негласным общественным законам, руководствуясь прошедшими «сито времени» ценностями, так или иначе включает в свою жизнь элементы традиционной культуры.

«Общество риска», термин введенный в научный оборот У. Беком характеризует состояние социума как социально-экономически и социально-политически нестабильное [1]. Характерные его черты присущи и совре-

менному обществу, а значит, мы вслед за множеством исследователей можем сказать, что говорим о сегодняшней бытийственности традиционной культуры в обществе риска.

Закономерное возникновение интереса к традиционным культурам в эпоху окружающей человека рискогенности и глобализации, поиск «своих корней», стремление подчеркнуть самобытность собственной культуры побудили специалистов самых разных сфер науки активно работать в этом направлении. В этнографии, лингвистике, фольклористике, искусствоведении, культурологии, антропологии, философии исследователи с разных сторон рассматривают феномен существования традиционной культуры, по-разному подходят к ее изучению. Разумеется, выбор метода и направления взгляда напрямую зависит от понимания предмета исследования, от того, что каждый автор понимает под «традиционной культурой».

Говоря о научных разработках понятия «традиция», нельзя не упомянуть Макса Вебера, который значительно стимулировал интерес к проблеме традиционного общества у исследователей последующих поколений [2].

Самое распространенное, энциклопедическое, определение традиционной культуры объясняет это понятие как особый тип культуры, где традиция доминирует над инновацией. И это правило детерминирует весь общественный уклад жизни: «формы хозяйственной деятельности, обычаи, обряды, регулирование социальных взаимоотношений, тип семьи, воспитание детей, освоение окружающего пространства, тип одежды, питания, отношения с природой, миром…» [3, с. 70]. Одно из наиболее адекватных многосоставных и наиболее полных определений было дано современным российским ученым А. В. Костиной. Она пишет о признании равноправного существования множества пониманий «традиционной культуры», обусловленного предметом, целями и задачами исследования. То есть, ««традиционная» в разных случаях может пониматься как «архаическая», «доиндустриальная», «аграрная», «крестьянская», «дописьменная», «бытовая», «повседневная», «неспециализированная» (культура), наконец, «фольклор». Это может быть способ опредмечивания информации (в этом случае культура определяется как «дописьменная»), тип социальной трансляции («традиционная»), социальный носитель («крестьянская»), характер производства («неспециализированная»), уровень ожидаемости и прецедентности («бытовая», «повседневная»), соотнесенность с определенным периодом общественного развития («архаическая», «доиндустриальная»), тип хозяйствования («аграрная»)» [4].

В рамках статьи мы делаем акцент на восприятие понятия «традиционной» культуры, как «народной», определяющей социальный фактор соотнесения индивидуумом себя с определенной национальностью, являющей собой маркер этнической идентичности.

Фокусируя внимание на субстанциональном социофилософском подходе, мы рассматриваем традиционную культуру не только, как форму трансля-

ции, передачи знания, но, в первую очередь, как *систему ценностей*, «эстетических и морально-нравственных артефактов», передаваемую из поколения в поколение, но интерпретируемую и соотносимую с прошлым, «когда прошлое делается исходной точкой для понимания настоящего» [5, с. 107].

Говоря непосредственно о традиционных ценностях, мы имеем в виду ценности духовные, морально-этические. Таковыми в русской традиции, например, являются христианские добродетели, как подтверждение религиозности традиционного уклада общества – необходимого его качества.

Одним из следствий современного интеграционного процесса, по утверждениям некоторых современных ученых, стали мировоззренческие «сдвиги» под влиянием традиционного мировосприятия [6, с. 27]. В сумятице и хаосе культурного кризиса человек, общество, как правило, обращается к уже имевшемуся социальному опыту, опирается на «установленные образцы», прибегает к традиции.

Обращаясь за примером к аксиосфере традиционной русской культуры, можно определенно сказать, что стержнем ценностей русской культуры всегда выступала доминанта духовного над материальным: соборность, православие, труд, справедливость, свободолюбие, любовь к земле, любовь к женщине – матери и/или супруге, любовь к Родине, готовность к защите Отечества, вплоть до самопожертвования, приоритет социального над индивидуальным. Этому существует немало исторических примеров. Большинство победоносных войн, в которых принимали участие русские – освободительные. Национальной чертой русских, сформированной на основе традиционных ценностей, можно назвать обостренное чувство справедливости. Сколько раз русские вступались за чью-либо свободу, независимость. Начинали военные действия из-за наличия в каком-либо конфликте «пострадавшей стороны», «униженных и оскорбленных».

Характеризуя традиционные ценности, присутствующие в аксиосфере современного российского общества, нельзя не выделить особо сохранение ценностей религиозных. Сегодня религиозность воспринимается многими россиянами, как необходимая часть духовности, как социально-исторический феномен, имеющий важное мировоззренческое значение в национальном масштабе, как элемент народной духовной культуры, как фактор, играющий важную роль в формировании национального самосознания и национальной идентичности.

По данным социологических опросов прошлого года православными себя считают 64% россиян [7]. Следует, однако, отметить, что российское общество в настоящее время, как и прежде, остается не только многонациональным государством, но и многоконфессиональным. Традиционными, наиболее распространенными конфессиями для России остаются православие и ислам.

Православие в истории России сыграло исключительно большую роль. Для православия и его ценностного идеала характерно стремление к

удивительно конструктивному способу социального единения, «русские воспринимали себя, скорее, как именно духовную общность, а не этническую – процесс духовного, нравственного самосовершенствования для православного человека неотделим от жизненного процесса» [8, с. 85].

Таким образом, если рассматривать аксиосферу русской культуры во времени, можно отчетливо видеть – механизм сохранения ценностей традиционной культуры, действующий в религиозных сообществах, работает наиболее отлажено, несмотря на то, что в истории нашей страны были периоды, когда и принадлежность к какой бы то ни было религии была рискованной.

Факторы влияния на процесс ретрансляции ценностных содержаний традиционной культуры в современном обществе множатся и приобретают все новые виды, в зависимости от социально-политической ситуации и группы социума, а также действующих в нем механизмов сохранения традиционной культуры.

К сожалению, современные социальные институты пытаются вести борьбу не непосредственно с источниками рисков, а лишь с их последствиями, что значительно снижает эффективность стратегий их минимизации и способствует усилению рискогенности всего глобализированного социума, в том числе и умножению рисков, связанных с потерей ценностных содержаний традиции.

Одним из определенно позитивных факторов сохранения традиционных ценностей является социальная память со всей ее многосложной внутренней структурой. Весь ее состав, образно говоря, являет собой оборонительное сооружение для передаваемых последующим поколениям «посланий». Как указывает Д. Лоуэнталь, «завладевшая нами ностальгия, маниакальный поиск истоков, повальное увлечение исторической консервацией, сильнейшая приверженность к национальному наследию – все это показывает, с какой интенсивностью мы по-прежнему ощущаем прошлое» [9, с. 58].

Создание и поддержание идентичности социальных сообществ – вот, одна из основных функций социальной памяти, наряду с сохранением смысловых передач традиции.

Социальная память являет собой особую институциональную структуру, создаваемую людьми для воспроизводства материальных и духовных ценностей цивилизации. Учреждения культуры, архивы, банки информации, социально закрепленные стандарты и другие институциональные формы социальной памяти пронизывают все стороны жизни общества, выражают порядок социальной жизни, без которого немыслимо социальное пространство.

Механизмом воспроизводства социальной памяти является система специально создаваемых человеком социальных институтов: таких как архивы, музеи, библиотеки и другие учреждения, призванные к аккумуляции и умножению культурного наследия.

Говоря о сохранении и о передаче традиционных ценностей конкретно в России, нельзя не упомянуть колоссальный пласт до сих пор бытую-

щего национального фольклора. А вместе с ним и факт существования заметного социального явления: субкультуры «фольклористов», являющей собой живую иллюстрацию непосредственного функционирования социальной памяти и опирающуюся на традиционные ценности.

Обилие любого «этно»-эстетического материала в современной культуре позволяет нам сегодня говорить о выведении культуры традиционной, бытующей в условиях мегаполисов, но принадлежащей по сути лишь некоторому сообществу, к культуре массовой. И этот «перевод» таит в себе немалую опасность, состоящую в расточительном тиражировании того, что для каждого человека ценно лично, «сакрально».

Одним из векторов социальной памяти в современную эпоху становится функционирование в качестве источника коммерциализируемых образов. Образы прошлого фактически становятся товаром, попадают под измерение категорией полезности. От социальной памяти массовое сознание требует не соответствия исторической действительности (ввиду сомнений в наличии таковой), а, к сожалению, умения развлекать потребителя, предлагая ему прошлое, как узнаваемый и приятный товар. По сути, формируется глобальный тип социальной памяти, взаимодействие которого с памятью национальных общностей становится дополнительным фактором рискогенности, поскольку функционирование данных типов в памяти в рамках различных систем координат приводит к их столкновениям, порождающим кризисы идентичности у субъектов в глобализирующемся социальном пространстве. Этот ценностный разрыв проходит не только между политическими субъектами, но и в рамках локальных сообществ, разделяя людей на тех, кто готов принять новую глобальную конфигурацию прошлого, и на тех, кто стремится сохранить привычные для себя нормы и ценности национальной социальной памяти.

«Мы живем во времена потери критериев, размыва границ и утраты авторитетов. Образованная часть общества перестает отличать черное от белого, созидающее от разрушительного – все дело только в том, как что назвать. Культуру в изначальном, созидательном смысле этого слова надо спасать…, чтоб она спасла нас» [10].

Феномен традиционной культуры, ее бытийственности в условиях современного, рождающего все новые и новые риски общества обещает стать перспективным горизонтом исследований социального, ориентированного на вековые традиционные ценности.

Список литературы

1. Ульрих Бек. От индустриального общества к обществу риска (1992). THESIS, 1994, вып. 5.

2. Захаров А. В. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. 2004. № 7. С. 105–115.

3. Культурология XX век. Энциклопедия. Т. 2. Спб, 1998.

4. Костина А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». 2009. № 4. Культурология. http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina/#_ednref3 (дата обращения к ресурсу 17.03.15)

5. Захаров А. В. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. 2004. № 7.

6. См.: Баева Л. В. Цивилизация и ее духовные основания: автореф. дис. канд. филос. наук. Волгоград, 1998.

7. Результаты опроса Фонда «Общественное Мнение» http://fom.ru/obshchestvo/10953 (дата обращения к ресурсу 21.09.2014)

8. Котлярова В. В. Традиционные ценности в современной культуре. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5).

9. Лоуэнталь. Д. Прошлое – чужая страна. Цит. по Устьянцев В. Б.; Аникин Д. А. Социальная память в обществе риска: опыт философской концептуализации // Философия и общество. Выпуск №4(64)/2011.

10. Николаева О.А. Связующая флейта // Православие и современность. № 24 (40). 2012. http://eparhia-saratov.ru/pages/2013-05-24-00-15-22-fleyta (дата обращения к ресурсу 16.12.14)

Бушев А. Б.
д-р филол. наук, проф. (Тверской гос. ун-т)

БЫТ НАРОДА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Этнографические музеи… Желание зафиксировать, сохранить, схватить самое важное, характерное для уходящей в глубь веков, стремительно исчезающей в день сегодняшний народной культуры. Стоит вспомнить один только стокгольмский музей Скансен под отрытым небом, только карельские Кижи или новгородские Витославицы. Стремление дать артефакты этнокультуры как свидетельства жизни…

Здесь надо вспомнить и музей тверского быта и тверской Василёвский комплекс с знаменитыми мостами архитектора Львова, которого называли русским Леонардо…. С таким настроением я ехал в Архангельский государственный музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» – созданный еще в восьмидесятые годы крупнейший российский музей под открытым небом, где находятся свидетельства культуры русского Севера. И увиденное не заставило разочароваться.

То, что называется «Русский Север» – понятие собирательное. Это и Карельская, и Вологодская, и Архангельская земля, и Ингерманландия. Меняется природа – последним поселением на Север, где еще вольготно жил русский человек, были знаменитые ломоносовские Холмогоры – дальше климат резко меняется. Жил человек несуетно, мало занимаясь сельским хозяйством, а больше добывая в тайге свой хлеб насущный. – охотясь, рыбача на море, собирая грибы и ягоды, добывая из недр земли ее богатства, мастеря, молясь и торгуя. Особые условия русского Севера – терпимость к инакомыслию (старообрядчеству), суровая природа, отсутствие крепостничества, морские походы, особая роль монастырей – первых русских университетов грамотности – создавали особого человека здешних мест. Да и дальше не сошлют, а уж если сожгут – так это только тех четверых, что за веру, что в Пустозерске. Был человек этот предприимчив, а поморские женщины – верные помощницы мужчин в их начинаниях – отличались особой, присущей поморкам самосто-

ятельностью. Нехотя отпускали детей в русские университета – вспомним, что отец Ломоносова, владелец одного из лучших рыболовецких судов – противился уходу Ломоносова в столицу, вот и оправился Михайло в лаптях. Из этих же мест, кстати, и пронзительный по своему дарованию лирик Николай Рубцов, потерявший на войне отца, мать, отказавшийся в детдоме. Отсюда прозаик Федор Абрамов, первым оставивший тексты об уроженцах этих мест, о русской истории, совершавшей здесь свою поступь, о расколе. Восхищение этими местами есть в прозе нашего современника Личутина – тоже уроженца этих мест.

Музейщики в Малых Корелах пытались убедить меня, что Каргопольско-Онежский быт отличается от Двинского, а Пинежский от Мезенского. А какие, кстати, очевидно финно-угорские названия: Няндома, Пинега…Где-то самый Север, где-то есть море, где-то до моря далеко и это создает особые условия. Но музей «Малые Корелы» захватывает не различиями, а самой демонстрацией быта. Здесь собраны избы из этих мест, часовни, церкви, рубленные из дерева, здесь показан труд гончара, кузнеца, плотницкое искусство, здесь можно посетить избу охотника-промысловика, рыбака, корабела. А еще колодцы, амбары, баньки, мельницы. А еще поразительная действующая деревянная церковь, которая стоит на своем родном месте, которую не потребовалось никуда перевозить. Вокруг – холмы и болота, ручьи и овраги, и деревья ярко-красной хорошо уродившейся в этом году рябины. Избы, как водится, называются по именам хозяев, и милые работницы музея – все в местных костюмах – так и говорят тебе про эти избы: а вот к Федотовым еще зайдите?! У Ширяевых –то не были в деревенском трактире?! К Пуховым загляните, это зажиточные люди…Многие говорят на «о», с диалектными особенностями («хватат» вместо «хватает» и тому подобное, в их устах милое).

Море кормило людей, живших по берегам. Оно было коварным: могло стать и могилой. Во время вынужденного ожидания добычи возникали промыслы, например, резьба по дереву. Прялки, вальки, рубели, детали ткацких станков, грабилки для сбора ягод, игрушки детям. Резали деревянную посуду, удочки для подледного лова наваги, ковши, чаши, скобкари, полотухи, блюда-кары. Они неброские, сумрачные, но красивые, в них говорит язык геометрии, солярных мотивов, они представляют собой самобытные произведения искусства. Искусство хранит опыт мастеров Поморья, опыт поколений рыболовов и зверобоев сказался в поразительных одухотворенных произведениях, обогативших культуру русского Севера.

А возьмите народный костюм! Одежда была тесно связана с обычаями и традициями деревни. Неписанными законами было установлено, какую одежду носить в будни, в престольные праздники, на свадьбу, по случаю траура. Рубахи, сарафаны из льняного полотна, пестряди, набойки, позже их вытеснил ситец. А каковы были украшенные речным жемчугом

кокошники, повязки! Вышивка, магические знаки, заключенные в рисунках орнамента, усиливали, по мнению предков, обережную роль одежды.

В домах северных крестьян можно посмотреть летнюю и зимнюю избы (как правило, обе с печами- кормилицами), сени, поветь (так называлось помещение над двором для хранения сена), двор, можно оценить постройку пятистенка и шестистенка, осмотреть сельский транспорт. Отдельного внимания заслуживают поморский карбас (традиционная конструкция зверобойной лодки, конкурирующая и поныне с современными катерами), зверобойная лодка ледянка, днище которой было выдолблено из осиновой колоды.

В музеях бывают необычные, словно уготованные тебе кем-то встречи. Вот одна из них. Некоторые лодки, детали охотничьего и рыболовного снаряжения переданы в музей современными крестьянами. На лодке восьмидесятых годов написано, в каком районе и кем изготовлена. В нее садится мальчишка. Его бабушка с гордостью говорит мне, что эту лодку создал его прадед. Папа мальчика берет в руке весло, задумчиво гладит его. «Ну вот, тоскуешь по морю?» – говорит бабушка. Она рассказывает мне, что жив рыболовецкий промысел еще в отдаленных деревнях, живы поморы.

Наступающую глобализацию, обезличивание среды прекрасно показал Эльдар Рязанов со своей Третьей улицей Строителей. Ничего нет интересного в Орехове-Борисове, в Южном Бутове… Старые исторические города также уступают нещадному воздействию глобализма – многое перестраивается, течет жизнь. Многое безвозвратно утрачивается. Бродим как по чужому городу. Давно нет деревянной Москвы, уступившей молоху и молоту сталинской индустриализации, никогда не было деревянного Петербурга, но сохранились деревянные города. Тобольск, например, или Иркутск. Насколько экологичен, красив такой город, насколько талантлива эта среда, отличающаяся от безликих каменных «термитников»! Показать исторический облик старых городов, запечатлеть пока сохранившееся, пусть и обветшавшее, на ладан дышащее, неказистое, но с лица необщим выражением. Вот наша историческая задача. Перед нами стоит задача запечатлеть деревянную сказку. Эти солярные знаки, эти обереги.

Опрос информанта № 1: Что же касается деревянной Твери, то я уже столько этих деревянных кружев наснимала тут у нас рядышком. В школе даже хотели фотовыставку из этих фотографий сделать. Думаю, не сделают, но мне они душу греют. Вот такие дела.

Вспоминается в связи с этим и проект «Возрождение тверской усадьбы». Этим занимаются и федеральные власти, и меценаты, и новые владельцы. Есть также экзотические организации: «Американские друзья русской усадьбы» или «Ассоциация садовников Нидерландов», или фонд «Сельская церковь».

Разговор идет о львовских усадьбах на тверской земле, о Волосове-Степановском – имении князей Куракиных, кувшиновском имении Прямухино – родовом гнезде семьи Бакуниных, об усадьбах Удомельского райо-

на, связанных с Милюковыми, Венециановым, Сорокой. Более благополучно имение, связанное с пребыванием в нем Пушкина – Берново. Сохраняется усадебный слепневский дом Гумилева и Ахматовой, который музеефицирован. Разрушается растреллиевский дворец Полторацких в Грузинах, разрушается скромное гнездо всесильного некогда Аракчеева Гарусово, имение Поддубье А. Г. Венецианова. Многое уже не восстановишь [1]. Усадьбы начали ветшать уже в первой трети двадцатого века. Главы районов лихо подписывают договоры и передают усадьбы нуворишам – в аренду, в собственность. Только возьмите. В отдаленных усадьбах вокруг все деревни вымерли, все дороги разрушены. Культурной, просветительской деятельностью занимаются энтузиасты. Проводят летние лагеря, пленэры. Проводят праздники, играют в когда-то богатых усадьбах в серсо и крокет.

Львов – русский Леонардо, гений вкуса. Памятны тверские выставки его архитектурных проектов, конференции о его литературном наследии, музыкальные фестивали с его «Ямщиками на подставе», и самое главное – материальные свидетельства гения – Арпачево с его русским аналогом Пизанской башни, Никольское-Черенчицы, Митино, Василево, Знаменское –Раек…

Не всем нравится и то, в каком состоянии белокаменный Успенский монастырь! Денег не хватает даже на консервацию, не то, что на реставрацию. Грантов хватает на буклеты, на конференции, на покраску пеньков в парках.

«Храмы Новоторжской земли». Эту книгу представлял автор П. Иванов [2]. Где-то сохранилась усадебная роспись, где-то иконостас белокаменный, где-то сад уцелел и радует антоновскими яблоками. По порогам бежит река. Раскинули кроны старые деревья… Энтузиасты приходят на руины. Экономисты рассчитывают рентабельность вложений. Школы закрываются. Поселения вымирают. Пустеют глазницами окон бывшие больницы. Церкви взорваны с сорок первого года, стоят в руинах. Бурьян… Безрадостная картина.

Жительница Райка – председатель совета общины местной церкви – интересно рассказывала, как встретила в этом имении внука последнего священника из Знаменского-Райка, захороненного у алтаря. Ее жизнь вообще полна мистических встреч: на могиле владельцев усадьбы Глебовых в Донском монастыре она вдруг встретила человека, который спросил ее, интересует ли ее Львов, и показал памятник в Донском монастыре на могиле Голицына – пирамиду работы Львова. Пятая львовская пирамида… Как сохраним это все для потомков?!

Список литературы

1. Глушков С. В. *Былой России острова.* Тверь: АЛЬБА, 2001.175 с.
2. Иванов П. *Храмы Новоторжской земли*. Тверь: Тверская фабрика печати, 2010. 127 с.

Володин П. И.
студент (Магнитогорский гос. технический ун-т им. Г. И. Носова)

МОСТ КАК ОБЪЕКТ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ г. БЕЛОРЕЦКА

Брендинг, как ветвь маркетинга, обозначил себя еще в 30-е годы XX века, когда на рынок стали выходить первые крупные торговые компании. В наши дни насчитывается множество видов брендинга, в том числе и брендинг территорий. По своей сути он представляет подробный план по повышению конкурентоспособности городов, областей, регионов, географических зон и государств, с целью завоевания внешних рынков, привлечения инвесторов, туристов, новых жителей и квалифицированных мигрантов. В нашей стране данный вид брендинга открыто заявляет о себе лишь в начале XXI века, когда отечественные маркетологи и власти российских городов осознали его преимущества. По Д.Н.Замятину, любое поселение, будь то село, город, район или страна, может быть репрезентировано как структурированный образ. Образ, в свою очередь, может быть выстроен и сформирован как геокультурный бренд. [1, с. 11]

Основными составляющими геокультурного брендинга являются геокультура и геопространство. Данные категории подчеркивают особенности той или иной местности, указывают на ее уникальность, что позволяет повысить привлекательность геокультурного бренда. Более того, Д.Н.Замятин утверждает, что всякие культурно-географические объекты территории, историко-культурные памятники, достопримечательные места, знаменитые или известные ландшафты должны быть трансформированы в специфические медиа-образы, циркулирующие и распространяющиеся далее в особом медиа-пространстве. Идентифицированный культурно-географический объект территории должен содержать в себе значимые прото-образы, которые интуитивно могут быть расшифрованы. [1, с. 16]

Для малых и средних городов с депрессивной социально-экономической средой, нуждающихся в представлении своей территории в позитивном свете, особенно продуктивной является содержательная стратегия создания имиджа, которая заключается в разработке вариативного образа. В основе такого образа историко-культурное и природное наследие региона. Таким образом, геокультурный брендинг является первой ступенью повышения статуса и значимости города.

Поиск точек брендирования актуален для города Белорецка в связи с неблагоприятной экономической ситуацией. Она вызвана кризисом производства на градообразующем предприятии ОАО БМК, над которым нависла угроза банкротства. По экономическим соображениям нового владельца – корпорации «Мечел» − в 2002 году домны и мартены Белорецкого металлургического комбината были выведены из эксплуатации, ныне комбинат специализируется на сталепроволочно-канатном производстве. Сокраще-

ние мощностей БМК стало одним из следствий сокращения численности населения: по данным всероссийской переписи, с 2002 года численность населения Белорецкого района сократилась на 6,33% [2]. Абсолютная численность населения района на 1 января 2015 года составляла 66 591 человек [3], такой процент сокращения его жителей является заметным для города. Данные показатели обусловлены не только естественной убылью населения, но и с широким миграционным потоком молодежи, что связано с неполномерным использованием историко-культурного потенциала местности. Поэтому, мы считаем, что создание привлекательного образа города поможет решить проблему сохранения молодых кадров в границах района, а также будет способствовать привлечению инвестиций извне.

Список потенциальных брендов Белорецка невелик. Одним из объектов геокультурного брендинга может стать природа Белорецкого района, которая представлена огромным лесным массивом, горным хребтом Уралтау, а также водными объектами. На территории района берут начало реки Белая, Юрюзань, Инзер, Нугуш, Зилим, имеется водопад Атыш и минеральный источник Ассы. Данные ресурсы постепенно используются предпринимателями, которые организуют туристические маршруты и создают базы отдыха: санаторий «Ассы», горнолыжные центры «Мраткино» и «Абзаково», базы отдыха «Арский камень», туристско-оздоровительный комплекс "Сосновый край", организуют туры-сплавы по реке Белая [4]. Наличие уникальных природных ресурсов означает, что наиболее перспективным вектором деятельности района может стать туризм. В таком случае назревает потребность использования исторического потенциала города. Г.С. Денисова называет городские исторические объекты «местами туристического паломничества», способствующими «восприятию города в контексте исторических ассоциаций» [7]. В качестве потенциальных геокультурных брендов можно использовать архитектурные строения, наделенные историческим колоритом. Одним из таких является водонапорная башня, построенная в 1916 году. Она снабжала водой дома Верхнего селения города, а также на ней располагался пост наблюдения городской пожарной команды. К 250-летию со дня основания Белорецка верх башни был отреставрирован. Тем не менее ее применение не найдено, и характер ее дальнейшего функционирования в пространстве города не ясен. Туристическую привлекательность имеют дом и магазин купца Гогина.

В статье мы хотели бы обратить внимание на еще один исторически значимый объект в Белорецке − деревянный мост постройки 1936 года, соединяющий Нижнее и Верхнее селения. «Нижним» в народе называется та часть города, которая расположена на первоначальном месте жительства работников Белорецкого завода. Во второй половине XIX века начинается заселение правого берега р. Белая – так возникает Верхнее селение. Главной особенностью белорецкого моста является его длина 450 метров, жители считают его одним из самых длинных деревянных переправ. Примечательно

то, что городской краеведческий музей почти не сохранил информацию о данной постройке. Редкие исторические свидетельства мы нашли в газетных статьях Л. П. Швеца, известного городского краеведа.

Белорецкий мост имеет свои культурно-исторические корни в городской среде. Данная постройка долгое время являлась путем сообщения между берегами пруда. Мост обслуживал жителей города, рабочих завода и тех, кто направлялся на станцию узкоколейной железной дороги. Л. П. Швец отмечает, что «в 1941 году здесь (по мосту – прим. автора) проходил путь солдат, уходивших на войну к станции узкоколейки (для многих он стал последним). Вот и выходит, что в этой старой и скрипучей «деревяшке» мы имеем не просто средство для передвижения между берегами реки» [6]. Одним из знаменательных событий для Белорецка стали съемки эпизодов советской киноэпопеи «Вечный зов»: на фоне моста сотрудник НКВД Олейников встречается с девушкой.

В наши дни мост находится в аварийном состоянии: опоры моста требуют замены, пролеты покосились и обветшали. Обязанности по ремонту деревянного гиганта не берут ни муниципалитет, ни руководство Белорецкого металлургического комбината, аргументируя это отсутствием практической пользы от постройки. Если мост будет репрезентирован как геокультурный бренд, будет вписан в культурное пространство, то город Белорецк сохранит у себя не только ценный исторический экспонат, но и пополнит городской бюджет средствами туристического заработка.

Преимущество моста мы видим в его укорененности в русскую традиционную культуру. В ней мост играет роль переправы между земным и потусторонним пространством, где человек имеет возможность контактировать с мифическими существами. Преодоление пути по мосту в народной культуре имело символическое значение перехода человека в новое состояние и знаменовало перемену статуса человека. Мост встречается в девичьих гаданиях, в колядных песнях, в знахарстве, в свадебном ритуале. Как место мужских боев он появляется в былинах о Василии Буслаевиче [5]. Комплекс народных представлений может стать поводом для возобновления в городе фольклорных традиций и народных праздников.

Список литературы

1. Базы отдыха − Белорецкий район. // URL: http://www.bashsite.ru/.

2. Денисова Г.С. Ростов-на-Дону как услуга и товар // Культура и пространство: историко-культурные бренды и образы территорий, регионов и мест. Ростов н/Д, 2012. С. 137.

3. Замятин Д. Н. Геокультурный брендинг территорий: концептуальные основы // Лабиринт. 2013. № 5. С.11–23.

4. Личный архив автора.

5. Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. Москва: Международные отношения, 2004. С. 303–307.

6. Федеральная служба государственной статистики. Всероссийская перепись населения 2002 года. // URL: http://www.perepis2002.ru/.

7. Федеральная служба государственной статистики. Предварительная оценка численности населения Республики Башкортостан по муниципальным образованиям на 1 января 2015 года. // URL: http://bashstat.gks.ru/.

Галактионова Н. А.
канд. филол. наук, доцент (Тюменский гос. ин-т культуры)

ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЦИРКУМПОЛЯРНОМ РЕГИОНЕ

Для художественного образования на современном этапе важны два компонента – этнический и педагогический. Необходимо гармонично сочетать изучение культуры и искусства конкретного народа с изучением, нахождением связей с культурой и искусством других народов. Особенно важным является трансляция общечеловеческого потенциала этнической культуры, ее роль в общенациональной культуре. В этнохудожественном образовании важен целостный подход в обучении традициям, учет индивидуальных и возрастных особенностей, потребностей и интересов, создание условий для творческого самовыражения.

В Тюменской области проживают представители ок. 26 коренных малочисленных народов, по данным Госкомстата, с 2002 по 2010 год естественный прирост населения среди этих народов составил около 11 % (67186 против 74664) [3]. Рост числа представителей коренных малочисленных народов, сам факт фиксации своей национальности в переписных листах, при том, что «около 4% населения (5,6 млн. человек) не указали своей национальности. Это огромный рост – почти в 4 раза – по сравнению с переписью 2002 (тогда 1,5 млн или около 1%) и совсем уж лавина в сравнении с поздними советскими переписями – тогда не было и двух десятков тысяч». [1]

По-разному можно оценивать факт указания национальной принадлежности. С одной стороны, в сознании россиян национальная/этническая принадлежность есть нечто обязательное, получаемое по факту рождения, и закрепляемое в советское время в официальных документах. С другой стороны, этнографы заявляют об усиливающихся тенденциях «смены этнической идентификации» в случае рождения в семьях со смешанным этническим составом, что заметно в среде народов Севера. Нельзя не учитывать методические факторы, когда одна перепись выделяет определенный народ, другая – «прячет» его в большем, родственном. Замечены случаи использования в практике проведения переписи административного ресурса, когда фиксируют «нужную» для политических целей национальность. И, наконец, растет реальная численность представителей коренных народов за счет повышения рождаемости, например, среди ненцев-оленеводов.

Рост числа представителей коренных малочисленных народов диктует необходимость совершенствования культурной политики, учет в социокультурном проектировании запросов населения, модернизацию образовательных практик, в том числе и в сфере художественного образования.

Для народов Крайнего Севера исключительное значение имеют танцевально-пластические традиции. Отличительная черта танцевального искусства региона в том, что танец является образным отражением действи-

тельности, он же – первый опыт художественного творчества. Танец – один из вариантов закалки и тренировки тела, лечение, способ забвения (радения хлыстов или камлание шаманов происходили в форме танца) и отдых.

Танец – органичная часть обрядов и празднеств коренных малочисленных народов, он помогал выжить в суровых северных условиях. Для хореографического искусства Севера характерна массовость, доступность, устойчивость формы. В нем сохраняются отголоски давно забытых обрядов, обычаев, элементы социальных отношений прошлого. Все это позволяет рассматривать танцевальное искусство как исторический материал, который может дать ценные сведения о жизни, быте, мировоззрении народа.

Танцы исполнялись на ритуальных праздниках (медвежий праздник у ханты, манси) и носили подражательный характер. Средствами танца передавались сцены таежной и морской охоты, рыбной ловли, езды на оленях. Многие танцоры копировали повадки животных и птиц (медведя, нерпы, гагары). Дети принимали участие в танцах наряду со взрослыми, постепенно, через искусство шло приобщение к традиционным промыслам.

Одной из задач хореографических коллективов, особенно фольклорной направленности, должно стать не только исполнение, но и изучение семантики традиционного танца. Ведь исходный танец с течением времени подвергается стилизации, которая иногда изменяет истинный смысл движений. Перед современными хореографами и руководителями танцевальных студий стоит проблема возрождения, реконструкции фольклора, осознание путей его адаптации к современной развлекательной культуре, поэтому важно сочетать творческую, научную и образовательную деятельность. Выпускники хореографических отделений вузов культуры и искусства должны быть не только профессиональными танцовщиками, но и обладать знаниями, которые помогут строить постановочную деятельность на научной основе, в том числе и в области истории культуры. Для этого важно расширить взаимодействие творческих и научных исследований в практике преподавания специальных дисциплин на уровне среднепрофессионального и высшего художественного образования.

Национально-специфические черты сохраняются и в музыкальных образах. Первоосновой музыкальных произведений являются самобытные интонации, которые подчиняют себе все другие компоненты музыкального языка. Этническая музыка теснейшим образом связана с фольклором народа, который служит основой самобытности, неисчерпаемости и неповторимости музыкального языка профессионального творчества.

Замечено, чем ниже уровень социокультурной зрелости общностей, тем очевидней взаимосвязь системы интонаций и особенностей природно-географической среды, традиционных видов деятельности и образа жизни, тем очевиднее самобытность музыкального искусства.

Песенное творчество каждого народа неповторимо и самоценно, свидетельство тому – богатство жанров: пестушки и потешки, колыбельные,

заклички – песенные обращения, хороводные, гадальные песни, частушки, целый корпус обрядовых песен – свадебные, величальные, причети. Большую группу составляют лирические, шуточные, трудовые и плясовые народные песни. Традиционной формой изложения биографии у народов севера была «Песня судьбы», сочиненная самим исполнителем и т. д.

В такой песне воспеваются трудовые и героические подвиги, красота родной природы. Они легко видоизменяются для разного возраста, условий, обладают ярко выраженными воспитательными возможностями. Необходимо отметить роль русских исследователей и исполнителей-энтузиастов, которые впервые обратили внимание на богатейший пласт фольклора коренных малочисленных народов, никем до них не собранный и не обработанный. В 1996 году в Салехардском издательстве вышел сборник фольклорных песен народов Севера в обработке Н. Лебедевой [4]. В декабре 2014 года основатель и художественный руководитель ансамбля «Сёётэй Ямал» Нелли Лебедева, которая уже давно живет в Краснодарском крае, приехала в Салехард на юбилейные торжества, посвященные 45-летию ансамбля [5].

Сборник фольклорной музыки северных народов – первая попытка обобщить собранный в экспедициях материал, до Н. Лебедевой подобных попыток обобщить фольклор края не предпринималось. Мелодии в книге записаны с голоса народных исполнителей из разных мест округа – поселка Новый порт, Гынды, Кутопьюгана, Тарко-Сале, нашлось в сборнике и место для песен на музыку ненецкого композитора Семена Няруя. Народные тундровые песни в сборнике представлены в обработке, чтобы городской житель легче воспринимал своеобразие творчества тундровиков-кочевников при помощи привычных музыкальных приемов. Известны музыкальные сборники с записями фольклора сибирских татар, которые можно с успехом использовать в работе с татарским населением области, в детских творческих коллективах.

Воспитательные функции песни различны. Это эстетическое воздействие музыки и слов, нравственное влияние содержания, воспитание коллективизма. Воспитатель может разучивать песни с детьми, анализируя их эмоциональное воздействие, музыкальный строй. Народную песню ребенок исполняет, копируя действия взрослых, и тем самым включается в систему социальных ролей.

Простота народной детской песни дает возможность воспитателю, педагогу организовать работу с родителями непосредственно и опосредованно (через детей) по изучению и использованию песен в воспитательных целях. Обширные списки народных песен есть в образовательных программах для детских дошкольных учреждений, для общеобразовательных школ. Отбор музыкального материала должен осуществляться с учетом целей и задач, стоящих перед воспитателями. Песни должны давать знания о мире, представление о мелодике, ритме, этническом своеобразии. Особен-

ность народной песни в ее анонимности и вариативности, что позволяет исполнителю каждый раз вносить что-то свое.

На музыкальных занятиях можно познакомить детей с традиционными народными инструментами, причем знакомство с музыкальными инструментами русского оркестра в современных школах давно известно – на уроках изучают творчество первого русского оркестра народных инструментов В. Андреева. Однако в условиях Тюменской области, других регионов можно разнообразить занятия и привлечь более широкий культурный пласт – рассказать о музыкальных инструментах коренного населения края, предложить послушать их звучание (в записи): о женском губном инструменте тумране (варгане), Нин юхе – женском инструменте, внешне напоминающем скрипку, нарсьюхе – «играющем дереве» и т. д. В коллекции, собранной профессором Тюменского государственного института культуры и искусств В. Петровой, есть более десятка редких народных инструментов хантыйского, ненецкого, мансийского народов. С этой коллекции знакомятся студенты музыкального отделения. В условиях музыкальной школы или среднего профессионального образования можно дать задания интонировать мелодию в духе различных народов, придав известной песне национальный колорит, в общеобразовательной школе можно под руководством учителя разучивать уже аранжированный в народном духе материал.

Изобразительное искусство как профессиональный вид деятельности и как часть национальной художественной культуры у малочисленных народностей Севера сформировалось в советское время. Период становления самобытного национального искусства происходил в предельно сжатые сроки. Для истории изобразительного искусства северных народов характерна включенность в творческий процесс профессиональных художников, использование национального художественного опыта, обучение национальных художников в профессиональных образовательных учреждениях. Все это обусловило активное заимствование профессиональных форм и средств выразительности. Безусловно, огромное влияние оказали богатые и древние традиции декоративно-прикладного искусства. Оно стало одним из основных источников своеобразия профессионального изобразительного искусства.

Широкое распространение в работе с детьми получило приобщение их к различным видам народного декоративно-прикладного искусства. Народные промыслы – это соединение труда и творчества в народных культурах наций, этносов, регионов. В основе их возникновения лежит потребность человека выразить восхищение гармонией и совершенством окружающего мира. Народные промыслы – это не просто искусство украшать быт, это жизненно необходимая вещь – ведь все, что окружало человека, было изготовлено им самим. Но в творческом отношении к плодам своего труда проявлялся талант народного художника, умельца, мастера. Стоит особо отметить вклад русских педагогов в обучение и развитие де-

тей из числа коренных малочисленных народов. Работники Домов культуры, досуговых центров, школьные учителя много делают не только для сохранения, но и для развития традиционных видов искусства. Так, педагоги с. Ныда предлагают детям создавать изделия не только в традиционных техниках, но и осваивать новые виды работы с привычным материалом, например, делать объемные композиции из бисера, меха, кожи. Изделия, выполненные детьми, педагогами, мастерицами, становятся выставочными образцами, популярным ярмарочным товаром, престижным подарком для гостей региона. А созданная на базе Ныдинского дома культуры мастерская выполняет заказы администрации Ямало-Ненецкого округа.

Дети должны знать промыслы, которые прославили его край – это широко известные за пределами страны костерезное искусство Сибири (в условиях Тюменского региона можно организовать экскурсии на фабрику резьбы по кости), орнаментальное искусство северных мастериц, которые превращают одежду из оленьих шкур в произведения искусства, тюменское ковроткачество, деревянную резьбу. Дети должны знать прославившие Россию искусство Палехской миниатюры, жостовскую живопись, хохломскую роспись, мастерство вологодских кружевниц, оренбургских вязальщиц, ростовскую финифть. Самым маленьким интересно будет узнать о распространенном на Руси промысле по изготовлению народной игрушки, можно предложить детям самим создать ее.

Современные школьные программы предполагают знакомство детей с основами народных промыслов России. Их можно скорректировать для каждого региона или национального состава учащихся. Важно не только теоретическое знакомство, но и практическое овладение ими. Воспитательное значение декоративно-прикладного творчества трудно переоценить. Главное, что дает детям знакомство с произведениями народного искусства – эстетические представления народа, специфические региональные черты народного искусства. В процессе обучения, игры, труда педагог может сравнивать, например, различные виды глиняной игрушки, организовывать мыслительную деятельность детей по выявлению общего и специфического.

Приобщая детей к изготовлению каких-либо предметов, можно развивать трудовые навыки, навыки работы с художественным материалом. Предметы, созданные детьми, могут стать подарком, что даст новый эмоциональный заряд и осмысленность рутинной работе.

В педагогической работе важно учитывать гендерные особенности детей, ведь в жизни они играют различные социальные роли, поэтому стоит дифференцировать виды труда, материал (глина, дерево для мальчиков, ткани, пряжа для девочек). В работе с детьми можно использовать дешевый сезонный природный материал: пух, листья, соломку, глину, другие природные материалы, в том числе «экзотические», типа рыбной чешуи, ракушек.

Опросы, проведенные среди студентов Тюмени, свидетельствуют о том, что из всех видов традиционного искусства молодежь выбирает те, которые смогут их «прокормить», помогут выжить в трудной ситуации, стать дополнительным ресурсом и способом выживания или улучшения качества жизни [2]. Практикоориентированность современной молодежи – свидетельство ее потенциальной готовности к трудностям, факт сохранения памяти прошлого, которая включает и фрустирующие моменты, связанные с голодом, разрухой, тяжелыми жизненными условиями, в которых помогала выживать сметливость, трудолюбие, творческое использование привычных и доступных вещей, материалов и т. д. Молодежь ценит знание основ традиционной кухни, владение различными видами декоративно-прикладного творчества. Обучение детей работе с природным материалом, овладение ими навыками работы с деревом, нитками (вязание, плетение), кожей, цветным стеклом стало популярным в современном городе. Свидетельство тому – массовость разнообразных мастер-классов по изготовлению чердачных кукол, мыловарению, лепке, лоскутному шитью и т. д.

Через изобразительное, словесное, музыкальное творчество детей на материале народного искусства происходит приобретение новых знаний, развитие способностей, осознание причастности к своему народу.

Список литературы

1. Богоявленский Д. Последние данные о численности народов Севера [Электронный ресурс] // http://www.csipn.ru/glavnaya/actual/1204-poslednie-dannye-o-chislennosti-narodov-severa#.VPK8dsIcSUl (дата обращения 1.02.2015)

2. Галактионова Н. А. Традиционные трудовые и досуговые практики в сознании современного студенчества // Высшее образование сегодня. 2012. №3. С. 49 – 52.

3. Информационные материалы об окончательных итогах Всероссийской переписи населения 2010 года [Электронный ресурс] // http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/perepis_itogi1612.htm (дата обращения 12.02.2015)

4. Певучий Ямал: Сборник ненецких песен в обработке Н. Лебедевой / Ю. П. Юнкерова. Салехард, 1996.

5. Первый художественный руководитель ансамбля «Сёётэй Ямал» Нелли Лебедева приехал в Салехард [Электронный ресурс] // http://vesti-yamal.ru/ru/novosti_kultury1/pervyiy_hudojestvennyiy_rukovoditel_ansamblya_s144806#t20c (дата обращения 12.01.2015)

Гашева Н. Н.
доцент (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

СОХРАНЯЯ ТРАДИЦИИ, РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ

Триеннале текстиля – способ выявления тенденций в ткачестве. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова при поддержке Российской академии художеств в сентябре – начале октября 2011 года провела первую выставку-триеннале гобелена и современной таписсерии под девизом **«Квадратный метр – свое пространство»**.

К участию в выставке приглашались профессиональные художники и студенты старших курсов художественных вузов России и республик постсоветского пространства, а также зарубежные гости.

Каждый участник мог представить 1–3 работы, выполненные в различных техниках художественного ткачества, размеры работ по высоте и ширине не регламентированы, но общая площадь произведения должна быть в пределах одного квадратного метра.

Произведения должны были отражать творческое кредо художника, его индивидуальный творческий почерк, как в выбранной тематике, так и в техническом исполнении.

Цель первой выставки-триеннале – представить культурной общественности и широкому зрителю картину современного состояния искусства гобелена и объектов художественного текстиля в нашей стране, а также в странах ближнего зарубежья, в прошлом столетии входивших в общее творческое и информационное пространство. В адрес организаторов проекта поступило около 600 портфолио художников из 28 российских городов и регионов, от Москвы и Санкт-Петербурга до Якутии, а также из стран Балтии, Украины, Беларуси, Молдовы, Казахстана.

Участвовать в основной экспозиции триеннале высказали желание, как прославленные мастера, чьи произведения украшают музейные собрания в нашей стране и за рубежом, так и молодежь. По итогам предварительного просмотра для участия в основной экспозиции триеннале были отобраны свыше 300 работ 250 авторов. Основными условиями отбора были следующие требования: произведения должны быть выполнены в последние годы, не участвовать ранее в выставках и соответствовать основной концепции первой триеннале современного гобелена.

Выставка показала основные тенденции в ткачестве: одни устремлялись к новым технологиям, в которых все этапы создания брала на себя машина, другие, с таким же энтузиазмом, реконструировали первобытные станки и возрождали древние приемы ткачества! Ставя задачу воспроизвести весь процесс целиком, реконструкторы пытались даже лён вырастить своими руками. Не угасает в человеке желание творить, воплощать свой замысел собственными руками! Да и зрители ещё умеют ценить тепло рук и энергетику, которую несёт в себе авторская работа. Выставка показала ещё две тенденции последних десятилетий. Одна из них – интерес художников к тем областям текстиля, которые раньше считались рукоделием (вышивка, лоскутная техника) или относились сугубо к традиционным ремеслам, таким как валяние войлока. Попав в руки профессионалов, они обрели новые черты, превратились в искусство. Вторая тенденция – смешение материалов, техник, стилей, видов искусства порой в одном произведении, например, работа лазером на войлоке. «Стали исчезать границы между видами искусства, и сами художники уже не хотят называться художниками по текстилю, а просто художниками», – говорит искусствовед текстиля В. Раудзепа.

В рамках триеннале прошла конференция «Искусство гобелена сегодня», лучшие работы были удостоены дипломами лауреатов. А также было решено проводить через три года такие выставки.

Под девизом **«Сохраняя традиции, раздвигая границы»** в Государственном музее-заповеднике «Царицыно» с 28 октября 2014 г. до 1 февраля 2015 г. прошла Вторая Российская выставка-триеннале современного гобелена.

Организаторы ожидали от ее участников не только верности сложившимся традициям, устоявшимся технологиям и приемам, но и активного освоения новых художественных территорий. Вместе с тем авторам предоставлялась свобода в выборе темы работы, способов её воплощения и раскрытия в материале.

Вторая российская выставка-триеннале была призвана способствовать творческому развитию искусства художественного текстиля в России, заинтересованному диалогу современных художников, как на межрегиональном, так и на международном уровне, укреплению в новом историческом контексте культурных связей со странами ближнего зарубежья. Специальное внимание уделялось работам молодых художников. Вторая российская триеннале проходила на нескольких выставочных площадках. Основная экспозиция, в том числе ее конкурсная часть, была размещена в залах Хлебного дома музея-заповедника. Первоначально в оргкомитет форума поступило свыше четырехсот заявок. После двухэтапного предварительного отбора и финального просмотра в конкурсную программу попали произведения ста пятидесяти авторов. Большую часть экспозиции составили работы московских и петербургских художников. Хотя жюри отметило ростки региональной активности и подъем интереса к искусству гобелена в Уфе, Самаре, Саратове, Ростове-на-Дону. В число победителей конкурса вошли преподаватели, студенты и выпускники Уральской государственной архитектурно-художественной академии. От Челябинска в триеннале приняла участие доцент кафедры ДПИ ЧГАКИ Гашева Н.Н.

Несмотря на то что триеннале проводилась всего во второй раз, она уже стала знаковым событием для текстильного мира. В конкурсе участвовали только российские художники, но на выставке можно было увидеть и работы гостей – шестнадцати мастеров из семи стран: Армении, Беларуси, Молдовы, Казахстана, Латвии, Литвы и Эстонии.

Многие из 250 демонстрировавшихся работ были выполнены специально для выставки.

Ирина Дворкина –автор многих критических, аналитических статей о состоянии современного декоративно-прикладного искусства отметила одну важную особенность – это влияние педагога на ученика. «Понятие «школа» (применяемое у нас по месту жительства) может оказывать давление на художника, поскольку оно часто работает как указание: «делай как положено, как я, как мы, как все». И вот уже не раз на выставках принимаешь работы молодых художников за вариант новой работы их учителей… правда, издали.

Талантливое произведение – это всегда выход за рамки «школы» (а лучше, вообще, за грани известного). Это всегда – **вопреки** тем шаблонам, которым так старательно обучали «ведущие» художники молодых. Когда на

выставке целый зал однотипных гобеленов оказывается работами не одного, а разных студентов из одного вуза – это печально.

Если художник и продолжает традиции, то сегодня нет смысла следовать им буквально. И тем более – тиражировать классические шпалерные мотивы: дам с единорогами и без, букеты, ангелов, лебедей, павлинов и прочий антураж в стиле соответствующих эпох. Красиво, с люрексом, имитирующим дорогие золотые нити, качественно сотканный умелыми исполнителями большой гобелен с глубокомысленным названием может стать украшением богатого или официального интерьера. Но теряет ценность как произведение искусства рядом с небольшой самобытной работой, наполненной серьезным смыслом и искренними эмоциями (но, конечно, при качественном ткачестве».

Еще одно интересное явление последнего времени – когда литературный талант авторов превалирует и название работ оказывается намного интереснее осуществления темы в материале.

Экспозиция в музее «Царицыно» продемонстрировала бесконечные возможности текстиля, безграничность фантазии и неиссякаемое умение художников найти свой стиль, свой «почерк». То есть выразить себя как личность, а тем самым и воздействовать на мысли-чувства-эмоции других людей, вызывая сопереживание, эстетическое удовольствие или удивление, а иначе, зачем заниматься Творчеством?

Гобелен как вид декоративно-прикладного искусства часто относят к монументальному в силу того, что выступает в синтезе с архитектурой.

Это относится к работам больших размеров. Но главное –это большие временные и материальные затраты на изготовление каждой работы. А приемы и технология остаются традиционными как тысячи лет назад.

Тем более, в наш стремительный век поражает огромное количество фанатов-художников, преданно занимающихся таким трудоемким ремеслом как ручное ткачество. Огромную роль играют в этом высшие учебные заведения и отдельные мастера. Но очень радует то, что на триеннале были представлены работы молодых студентов из Екатеринбурга, Москвы, Саратова, Самары, Санкт-Петербурга, Северодвинска и многих других городов.

Выставочный комитет, организаторы постарались выбрать лучшие работы, выявить все самое интересное, что появилось в искусстве российского гобелена в последние годы, одновременно продемонстрировав особенности ныне существующих школ.

По итогам триеннале прошла конференция, несколько выставок на различных площадках Москвы. Вторая Российская триеннале современного гобелена стала ярким и запоминающимся событием как для участников, так и для гостей форума, московской культурной общественности.

Список победителей в номинациях триеннале

I. За вклад в развитие искусства современного гобелена: С. Гавин, М. Нечепорук, А. Музе

II. Лучшая работа, выполненная в традиционной технике гобелена. Диплом 1-й степени: А. Войтов, А. Гораздин, И. Пугачева-Миронова. Диплом 2-й степени: А. Кудряшов, Н. Мельникова, В. Мухин, М. Русанова, Г. Храмцова

III. Новаторские материалы и технологии. Победитель: Н. Мурадова, Т. Сажин. Диплом 1-й степени: В. Демичева

IV. Лучший арт-объект. Диплом 1-й степени: А. Давыдова, В. Пащенко

V. Лучшая студенческая работа. Победитель: О. Глухова. Диплом 1-й степени: Е. Давыдова, Н. Дробышева, М. Щербаков, М. Кудрявцева. Диплом 2-й степени: А. Орешкина, Н. Насочевская, А. Игнатькова

Специальными дипломами триеннале были награждены: Г. Блохина, Г. Бушуева, В. Гончаров, И. Данилова, О. Емельянова, А. Кирпичев, М. Кудрявцева, Л. Кулишова, Н. Лаврентьева, А. Мадекин, М. Мартьянова, Е. Нестерова, Е. Нефёдова, Е. Норкина, А. Нугуманова, О. Попова, М. Рыбалко, О. Соколова, В. Терещенко-Мухачева, С. Хабибулина, С. Юрченко, Л. Якина.

Специальными призами для зарубежных гостей наградили: Б. Досжанова и М. Муканова. Специальными дипломами триеннале наградили зарубежных гостей-участников триеннале.

Литература

1. II Российская триеннале современного гобелена в музее «Царицыно» Москва 2014

2. Блог Ирины Дворкиной.

Дёмина Л. В.

д-р культурологии, доцент. (Тюменский гос. ин-т культуры)

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ТРУДАХ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Интерес к *традиционной культуре* существенно возрос в современных исследованиях, что связано в условиях кризисных процессов внутри нашего общества и культуры с пониманием традиции как связующего звена с исторической памятью, а также помогающей сохранить национально-культурную идентичность. В условиях глобализации традиционная культура часто трактуется как консервативная и несоответствующая духу времени, но именно в ней концентрируются базовые ценности народа. Традиционные представления о важных смыслах человеческой деятельности сформированы в обстоятельствах опыта поколений, живущих в определенных географических, климатических, исторических и духовных зонах. В. В. Стебляк утверждает, что нельзя преподносить традиционную культуру только как этнографическую архаику, не имеющую ничего общего с современностью, так как для сохранения человеческого потенциала необходимо ввести традиционные мотивы, наполненные и обогащенные современностью. Без знаний традиций невозможно понять новаторские модели бытия общества и культуры [9].

В специальной литературе понятие «традиционная культура» трактуется различным образом, поэтому на равных сегодня существуют такие термины, как «традиционная», «повседневная», «бытовая», «аграрная», «крестьянская», «дописьменная» и, наконец, «фольклор» [5, с. 103–104].

Исследователь Н. Г. Михайлова определяет традиционную культуру как «собирательное понятие, не имеющее четко определенных границ и включающее культурные пласты разных эпох от глубокой древности до настоящего времени» [7, с. 70]. По мнению А. В. Костиной, традиционная культура по своему содержанию, формам проявления, функциям и компо-

нентному составу остается явлением масштабным. Она представляет собой «совокупность человеческой деятельности, обретенных знаний, образов самосознания и символических обозначений окружающего мира, выступает в качестве особой системы, поддерживающей жизнеспособность социального организма через формирование единой картины мира, а также общей системы ценностей, норм и предписаний» [4, с. 289]. Результаты и формы человеческой жизнедеятельности, формирующиеся и передаваемые от поколения к поколению на протяжении тысячелетий, включают материальную (жилище, орудия труда, средства передвижения, одежда, пища), соционормативную (обычаи, нормы, правила, которые регулируют отношения на индивидуальном и групповом уровнях), духовную культуру (верования, представления, знания, праздники, обряды, язык, фольклор).

В основе культуры и, в частности, традиционной лежит *деятельность* как специфически человеческое активное отношение к окружающему миру, содержание которого составляет, по мнению Э. Г. Юдина, «целесообразное изменение и преобразование этого мира на основе освоения и развития наличных форм культуры» [10, с. 268]. Структура разных видов деятельности – трудовой, речевой, музыкальной – включает ее цель, средство, результат и процесс. В личностном становлении человека роль деятельности велика, так как в ней происходит соединение процессов интериоризации (формирования личности под воздействием среды) и экстериоризации (влияния человека на окружающий мир). Человеческая деятельность связана с противопоставлением объекта (предметность) и субъекта (субъектность). Субъектность выражается в разных формах активности субъекта. В традиционной культуре субъектом выступает общность, имеющая общие нормы поведения, оценочные критерии, единую картину мира. Несмотря на коллективную природу традиционной культуры, большую роль в ней играют и талантливые отдельные личности. В традиционной культуре функцию лидера выполняет талантливая личность, способная поставить цели. В результате осознанной и целенаправленной деятельности субъекта происходит опредмечивание его опыта в языке и различных объектах культуры.

Традиционная культура лежит в основе традиционного этнического сознания, составляющего совокупность бессознательных привычек, эстетических и этических предпочтений, стереотипов поведения, моделей воспитания и мировоззренческих установок. По мнению А. В. Соколова, «традиция – это тот инерционный механизм, который придает неповторимый облик и устойчивость социальному кораблю. Легкомысленное избавление от балласта традиций может вызвать опасный крен, а то и опрокидывание неустойчивого судна; вместе с тем столь же опасно перегружать трюмы балластом» [8, с. 59]. Общество с системой традиций, где аккумулируются знания, опыт, духовные ценности, нормы поведения трансформируется в гражданскую силу, способную реализовать сложную социальную миссию.

Любые серьезные изменения в обществе должны опираться на особенности традиционного этнического сознания.

Перспективным направлением в изучении традиционной культуры становятся исследования, изучающие ее трансформацию в современном обществе, а также адаптацию ее к внешним изменениям, с одной стороны, и подчинение определенных современных реалий механизмам традиционной культуры, с другой. Определенные формы и механизмы традиционной культуры исчезают без следа и выходят из употребления, хотя иногда они становятся востребованными спустя какой-то временной период. Знание своих исторических и духовных корней содействует сохранению традиций в современных условиях. Не зная основные этапы существования традиционной культуры, сложно понять, что происходит сегодня в условиях нынешней модернизации.

В рамках *социологического подхода* свою теорию традиционной культуры выстраивает В. А. Захаров. По его мнению, о традиционной культуре можно говорить, когда современность «интерпретируется, оценивается, легитимируется сквозь «призму» прошлого, когда прошлое делается исходной точкой для понимания настоящего. Для исследователя основным является прежде всего не эстетическое или морально-нравственное содержание артефактов определенной культуры, а тот общественный способ, «которым производятся, тиражируются, потребляются духовные (символические) ценности [1, с. 106]. Подобный подход, позволяющий рассматривать с аналогичных позиций и массовую и элитарную культуру, является весьма продуктивным. Вхождение в мировую постиндустриальную информационную цивилизацию требует, в первую очередь, создания принципиально новой образовательной парадигмы, ориентированной на развитие творческой, с развитым образным мышлением, личности. Традиционная культура, включающая и развивающая образное мышление ребенка с младенчества, не знает здесь конкуренции и может стать одной из важных составных частей дошкольного и начального школьного воспитания. Использование разнообразных средств традиционной культуры в современном образовании поможет формированию духовно-нравственной личности.

Традиционная культура является не только основой для духовного единства народа, но и культурно-образовательным институтом современной личности. В условиях современной жизни, именно, она сохраняет одно из уникальных свойств – в традиционной культуре нет творцов и потребителей. Творческий потенциал, заложенный в традиционной культуре, используется в современном обществе в работе с подрастающим поколением, помогая усвоить систему ценностей, социальный опыт своего народа и реализовать его на практике.

В современной социокультурной ситуации выделяется несколько направлений, формирующих разные взгляды на традиционную культуру. По мнению А. С. Кабанова, А. М. Мехнецова, один из них представляет

традиционную культуру как аутентичный фольклор, направленный вовнутрь (культуры, социума) и относительно закрытый [3; 6]. Другой взгляд представлен традиционным творчеством в городских молодежных фольклорных группах, вживающихся в традицию, в ее современную социокультурную ситуацию. Выделяется еще одно направление: «фольклорное исполнительство в сценических формах в профессиональном и самодеятельном творчестве». Последние два типа принято называть *фольклоризмом,* освоением фольклора в нетрадиционной среде. И. И. Земцовский утверждает, что «фольклоризм – это фольклор, пересоздаваемый для другого, в расчете на уровень понимания этого другого. Фольклоризм – это первый признак наличия «чужого» («другого») в традиции, приход в нее наблюдателя или потребителя извне. <…> Всё, приходящее в город из деревни, превращается в фольклоризм. Всё, приходящее в деревню из города, превращается в фольклор [2, с. 15]. Фольклоризм направлен вовне традиции, а не вовнутрь ее, он относительно открыт и постепенно смыкается с массовой культурой.

Именно традиционная культура может стать средством адаптации человека к противоречивой жизни современного общества, где давно назрела необходимость создания досугового пространства для передачи социально-культурного опыта, построенного по принципам традиционного (места встречи поколений). Речь идет не о создании новых фольклорных коллективов, ориентированных на сценическое воплощение фольклора, а о создании межвозрастных объединений, где фольклор становится средством коммуникации и самореализации, где создается фольклорная среда для совместного проведения праздников.

Список литературы

1. Захаров В. А. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. 2004. № 7. С. 105–115.

2. Земцовский И. И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции: материалы XXI межд. молодеж. конф. памяти А. Горковенко (г. Санкт-Петербург, апрель 2001) / под ред. Н. Н. Абубакирова-Глазунова. СПб.: РИИИ, 2004. С. 3–25.

3. Кабанов А.С. Молодежное фольклорное движение в городах // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности: сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1985. № 137. С. 71–90.

4. Костина А. В. Массовая культура и культура народная: диалог или конкуренция // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докл. Москва, 2005. Т.1. С. 273–296.

5. Костина А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2009. № 104. С. 103–113.

6. Мехнецов А. М. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция: сб. ст. / ред.-сост. А.М. Мехнецов. Ленинград, 1985. С. 5–29.

7. Михайлова Н. Г. Народная культура // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. СПб., 1998. Т.2. 170 с.

8. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации. СПб., 2002. 461 с.

9. Стебляк В. В. Традиции и инновации в русской культуре XXI века. Омск: ИЦ "РУСИНКО", 2000. Ч.1. 92 с.

10. Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности. М., 1978. 288 с.

Калинина Л. Я.
засл. раб. культ. РФ, рук. фольклор. анс. «Негрустинощкя»

Ованесян (Чайка) Л. Г.
канд. филол. наук, доцент (Челябинский гос. пед. ун-т)

ПУТЬ К ТРАДИЦИИ: О ФОЛЬКЛОРНОМ АНСАМБЛЕ «НЕГРУСТИНОЩКЯ» г. МИНЬЯРА АШИНСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Вот уже 3 года фольклорный ансамбль Дворца культуры города Миньяр Челябинской области носит название «Негрустиночка», хотя с начала своего существования – 1979 года, он именовался как «Миньярские родники». В чем причина такого изменения? На первый взгляд, создается впечатление, что «негрустиночка» – современное искусственно образованное слово с нетипичным отрицанием, но для участников ансамбля в названии заложены сущность и содержание их творческой деятельности. Это необычное и ёмкое слово взято из местного словаря коренных жителей села Биянка Ашинского района и звучит на местном диалекте как «негрустинощкя» [7]. С одной стороны, оно означает стремление к независимости, несгибаемость перед трудностями, оптимизм, сохранять которые было нелегко и в годы зарождения села в местах глухой тайги, и в еще более тяжелые времена становления советской власти и Великой отечественной войны. По историческим данным крепостных крестьян Калужской, Тульской, Нижегородской и др. губерний вывезли на Урал в 1790-е годы для работы на Усть-Катавском, Симском, Миньярском железоделательных заводах симбирских купцов И. Б. Твердышева и И. С. Мясникова. Место для их строительства было определено близостью бакальских рудных месторождений, наличием рек, представлявших собой источник энергии и приводившей в действие заводские механизмы, а также служивших транспортными магистралями, по которым на барочных караванах каждую весну сплавлялась готовая продукция [3]. Так, на территории нынешнего Катав-Ивановского района было основано село Серпиевка, названное в память о старом поселении на Родине – бывшей Калужской губернии. Жители села занимались заготовкой древесины, томлением угля и доставкой его на миньярский завод. Местные предания рассказывают о том, что 12 калужских семей проявивших недовольство «новой жизнью» и поднявших восстание были переселены дочерью и наследницей Мясникова И. И. Бекетовой в глубокую тайгу, где возле реки Бия (с башк. – «быстроногая кобылица») они основали одноименное село. Жителям села Биянка со стороны их новой владелицы было велено пилить лес и заниматься хлебопашеством [5]. До сегодняшнего дня у «биёвских» отмечают особые лидерские качества и любовь к свободе [8]. С другой стороны – бытует и буквальное истолкование слова «негрустинощкя», происходящего от названия хмельного медо-

вого напитка на подобии медовухи. Популярность напитка велика, поскольку одним из главных достояний села наряду с хлебом и биёвским говором жители считают пчелиный мед. Гармонист ансамбля Александр Александрович Кожарин, предки которого являются переселенцами из Калужской губернии еще со времен царствования Екатерины II, сообщил, что без такого напитка ни одного праздничного застолья не начиналось.

Главная задача миньярского фольклорного коллектива – это сбор традиционного песенного материала своей местности, его расшифровка и освоение, сохранение и пропаганда народной культуры. Изучение фольклорного творчества с. Биянка организатор и руководитель коллектива Лидия Калинина начала в 1970-е годы и продолжает до настоящего времени. Поначалу собирателям старины было совершенно непонятно, о чем и на каком языке говорят сельчане. Распевно-акающая, грубоватая и отрывистая речь включала массу незнакомых терминов: *пролыга* (хвастун), *тахта* (так-то), *выхвостала* (быстро вымыла), *дистины* (около стены), *димбара* (около амбара), *булга* (тревога), *бахамальный* (неуравновешенный, способный ляпнуть что угодно) и др. Смещение ударений (*умер – умёр),* фарингальный, звонкий согласный «ĥ» вместо взрывного «г» (*мноĥа сеял*), замена глухих «к» на «х» *(никто – нихто*), «ч» на «щ» (*пучки – пущки*), свойственные южнорусским говорам; «якающее» и смягченное окончание слов, произношение губно-зубного звука «в», как «ў», характерные для юго-западных и северо-восточных наречиям (*пойдем-те – пайдем-тя; Манька – Манькя; Ванькя, глянькя, вошь палзёть; эй, деўки, каго бди ўсе защмякли?* То есть загрустили, опечалились). Каждое произносимое слово имеет длительную интонацию и объем его «распева» достигает больше октавы. Все это свидетельствует о самобытности языка и культурных традициях здешнего населения [4].

Кроме биянковских и серпиевских песенных традиций участники уделяют внимание и фольклору других населенных пунктов близлежащих районов с подобным историческим прошлым. К ним относятся с. Муратовка, образовавшееся в 1761 году благодаря переведенным на подсобные заводские работы крепостных крестьян из села Муратово Арзамасского уезда Знаменской волости Пензенской губернии [1]. Исполнители также включают в свой репертуар фольклорный материал других соседствующих народов, например чувашей: плясовую «Айта савни» (в пер. на рус. – «Пойдем милый»), которую привнесла руководитель ансамбля.

Уроженка с. Кукары Цивильского района республики Чувашии, Лидия Яковлевна владеет чувашским языком, знает коренные обычаи, что дает редкую возможность вводить в работу и творчески использовать интернациональный компонент. Таким образом не только происходит пополнение репертуара, но и моделируется реальная ситуация поликультурного взаимодействия происходившего в далеком прошлом. Подобные исторические факты нашли отражение в монографии краеведа из г. Сим – Николая Васильевича Пудовкина «На круги своя». В форме очерков о родном селе Илек Ашинского района, некогда

населенного чувашами, автор воссоздал целостную и впечатляющую картину его истории со времени возникновения до сегодняшних дней [6].

Результат собирательской работы коллектива проявился далеко не сразу. Во-первых, потому, что за советский период мы разучились смотреть на деревню и село как на этнокультурные очаги, прародину нации, определяя их уровень культуры по критериям городской цивилизации. Во-вторых, уже вначале становления страны Советов, вступили в силу запретные меры по забвению исконно народных традиций и праздников как отживших и устарелых. Привитие новой системы гражданского календаря и семейных традиций хоть и длилось более семи десятков лет, но успехом не увенчалось. В постсоветский период старые обычаи, имеющие глубокое духовное основание, стали постепенно возвращаться в сознание и быт российского народа. В 1970-е годы в среде городской молодежи, студентов зародилось фольклорное движение, направляющее свои силы на изучение и освоение песенного, танцевального, театрального, декоративно-прикладного народного творчества. Оно постепенно охватывало все большие территории страны, разжигая интерес общественности к уходящей в прошлое народной традиционной культуре. Мы учились вновь слушать и воспроизводить с точностью до звука, слова, движения старинных песен; ставить сатирические спектакли, водить хороводы, находить и шить костюмы исконного кроя; постигать смысл, заложенный в народной мудрости [2].

На примере творческой биографии Л. Я. Калининой ярко видны этапы некоего взрослении и созревания от визуально-слухового восприятия традиционного народного творчества до его глубокого осмысления и внедрения в свою деятельность. В 1974 году Лидия Яковлевна стала организатором и руководителем хора народной песни «Калинушка» при Миньярском городском дворце культуры, получившего через десять лет звание «народный». Через 5 лет на базе средних школ города был создан образцово-показательный фольклорный ансамбль «Миньярские родники». Эти коллективы отличались стройностью и слаженностью пения, имели своеобразный репертуар, однако к подлинной исполнительской манере не стремились, особенности говора, обрядовую музыку, поведение, традиции не осваивали. Дети росли, приобретали опыт и вместе с руководителем увлеченно стали заниматься изучением и воссозданием локальных певческих традиций работных людей Ашинского и Катав-Ивановского горнозаводских районов. Из самых увлеченных и преданных делу родилась молодежная фольклорная группа «Негрустинощкя». В настоящее время в репертуаре ансамбля более 30 традиционных песен различных жанров: лирические, рекрутские, свадебные, семейно-бытовые, социально-бытовые, зоришные и улошные частушки, плясовые. Благодаря старым песням перед исполнителями открывается путь к сокровенным знаниям, умениям, традициям сельских жителей – носителей самобытной народной культуры Южного Урала.

Список литературы

1. Ашинский район [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.chel-portal.ru›?…883&site=encyclopedia…ashinskiy…- (Дата обращения 08.05 2015 г.)

2. Жуланова Н.И. Молодежное фольклорное движение // Фольклор и молодежь: От истоков к современности / Рос. фольклорный союз. М., 2000. С. 3–29. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.chto-chitat.ru/article_info.php (Дата обращения 02. 05. 2015 г.)

3. Катав-Ивановский район [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.chel-portal.ru›?id=7352&site…katavivanovskiy-rayon (Дата обращения 08.05.2015 г.)

4. Материалы фольклорных экспедиций в с. Биянка Ашинского района Челябинской области. Фонд Л. Я. Калининой.

5. Мукомолов А.Ф. На Южно-Уральских заводах. Т. 1. М.: Территория, 2001. 351 с.

6. Пудовкин Н. В. На круги своя (очерки истории села Илек Ашинского района Челябинской области). Уфа: Словохотов А. А., 2013. 428 с.: ил., [Электронный ресурс].

7. Словарь диалектных слов села Биянка Ашинского района Челябинской области. Фонд биянковской сельской библиотеки-музея. Рукопись составлена сотрудником библиотеки М.И. Караваевой.

8. Фильм о селе Биянка – Ашинского района Челябинской... [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: youtube.com›Video›?v=227FIFwHctU (Дата обращения 06.05.2015 г.)

Каминская Е. А.
канд. пед. наук, доцент (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК ПОЛИЛОГ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ

Рассмотрение вопросов, связанных с сохранением и актуализацией традиционного фольклора в современности, является одной из первостепенных задач не только научной, но и политической мысли. Несмотря на то, что существуют мнения о том, что культура способна к самосохранению, а культурная память сохраняет «прошедшее не как ушедшее, а как пребывающее, и при благоприятных условиях, когда актуализируются проблемы национальной, этнической или культурной идентификации, она из своих запасников «забвения» добывает необходимые культурные произведения, выполняющие сначала функцию «припоминания», а потом и «активного функционирования» [7, с. 9], мы считаем, что необходимы целенаправленные действия на сохранение, воссоздание (реконструирование), «вживление» традиционного фольклора в современную культуру. Действительно, периоды кризисов в различных сферах социокультурной жизни (политических, экономических, нравственных и т.п.), как правило, сопровождающихся всплеском потребности в идентичности, порождали «взлет» интереса к традициональным явлениям, традиционной культуре, традиционному фольклору [6, с. 25]. Но надеяться на то, что кризисные явления будут способствовать их самосохранению, самовоссозданию, самоактуализации без целенаправленных действий со стороны государственных и общественных институтов было бы, на наш взгляд, ошибочным. Для воссоздания, реконструирования, сохранения, «активного функционирования» традиционного фольклора его необходимо не просто хранить в памяти как

рудимент культуры, но, прежде всего, постоянно воспроизводить. Это исходит из самого определения фольклора как процесса и результата простонародного переживания наиболее значимых и устойчивых коллизий социокультурного бытия и воплощения этого в художественно-эстетических образах, содержащих ценностно-нормативные доминанты [4]. Следовательно, для его функционирования, жизнеспособности существенное значение имеет наличие его носителей, т. е. людей, сообществ, обществ, «которые бы считали указанную культуру своей, создавали, воспроизводили и передавали ее последующим поколениям как единый комплекс, а не отдельные вещи, предметы, произведения, выполненные или исполненные с разной степенью мастерства» [2, с. 12]. Поэтому выработка специфических социокультурных механизмов его сохранения и актуализации должна стать одной из важнейших задач современности. Утрата традиционного фольклора обернется качественными потерями для культуры, поскольку вместе с ним невосполнимо утратятся смыслы, ценности, источники информации, знаний и пр. Следовательно, значимость традиционного фольклора для культуры в значительной степени обусловлена его смысловой насыщенностью.

Чем же она обусловлена? Конечно же, многовековой историей развития фольклора, в течение которого культурные смыслы возникали, видоизменялись, кристаллизовались. Но не только длительный период существования стал фундаментом смысловой насыщенности традиционного фольклора. Уникальное специфическое положение самого традиционного фольклора в культуре позволило ему стать полем для полилога культурных смыслов таких явлений, как мифология, религия, искусство, наука. Традиционный фольклор не сводим ни к одному из названных явлений, не является их совокупностью или суммой их компонентов. Традиционный фольклор не идентичен мифам и мифологии как их совокупности, но, несомненно, в чем-то производен от нее. В нем воплощается доминантный смысл мифов – единение с силами природы и обществом. Мировидение, основанное на регламентации отношений, достижении гармонии человека и мира, свойственное мифам, в художественно-образном плане репрезентируется в традиционном фольклоре. Он во многом унаследовал ценностно-смысловую насыщенность предшествующих мифологических систем, не отменяя и не заменяя их, но вбирая их культурные интенции. Традиционный фольклор, по сути, стал явлением, объединяющим сакральные смыслы мифологем и прагматику повседневного бытия человека и социума. Традиционный фольклор не сводим к религии, но он с ней органично взаимодействует, занимая медиальное положение между политеистическими и монотеистическими религиозными системами, а, следовательно, и между их культурными смыслами [5]. Но одновременно он медиален по отношению и к смыслам утилитарно-практической деятельности. Следовательно, смысловые поля религии и традиционного фольклора имеют много общего. А основное различие заключено в органичной связи традиционно-

го фольклора с бытом, с утилитарно-прагматической жизнедеятельностью человека и человечества. Происходит взаимообратный процесс: традиционный фольклор впитывает, адаптирует, частично специфически воплощает религиозные смыслы, и наоборот, религия включает в свою культовую структуру смыслы фольклора через адаптацию его образно-символических элементов. Традиционный фольклор выступает как поле для полилога религиозных и обыденных смыслов.

Традиционный фольклор не является искусством как самодостаточным в этом значении явлением. Он, являясь «искусством и неискусством» [3], одними своими компонентами входит в пространство предметных воплощений материального мира, а другими – в образные системы художественной культуры. В отличие от искусства традиционный фольклор органически связан с материальной культурой, с утилитарно-прагматической деятельностью. Взаимодействуя с профессиональным искусством, органично вбирая в себя его культурные смыслы, он не доходит до той степени условности, обособленности от «прозы жизни», которая может быть достигнута «чистым» искусством. «Игра смыслами», свойственная искусству [1], присутствует и в традиционном фольклоре, но, в то же время, она не «уводит» его далеко от реальности.

Сложно было бы сказать, что традиционный фольклор – это наука. Да, он является носителем пранаучных смыслов. Но традиционный фольклор объединяет исторически и культурно наиболее существенные «кванты» информации, несущие непреходящие смыслы. Он формирует своеобразную знаниевую картину мира, во многом сопоставимую с научными представлениями. В содержании фольклора неустранимо рационально-прагматическое начало, основанное на специфичных для него способах познания мира. Тем самым наука и традиционный фольклор как системы взаимодействуют друг с другом.

Следовательно, традиционный фольклор представляет собой поле для взаимодействия, взаимообогащения культурных смыслов и мифологии, и религии, и искусства, и науки, специфически их воплощает, перерабатывает в художественно-образных формах, создавая уникальную, неповторимую фольклорную картину мира. В ней в совокупности и динамичной конфигурации представлены элементы мифологической, религиозной, научной, художественной моделей мира. Тем самым можно говорить об универсальности фольклорной картины мира. Своеобразное положение самого традиционного фольклора, длительный исторический путь его развития и обуславливают множественность смыслов, потенциально в нем заложенных.

Список литературы

1. Бучило, Н. Ф. Языковые игры в бытии искусства [Электронный ресурс] / Н. Ф. Бучило. Режим входа: http://ser99198384.ya.ru/replies.xml?item_no=6430 (дата обращения 15.07.2012)

2. Вторая жизнь традиционной народной культуры в России эпохи перемен: коллективная монография / под ред. Н. Г. Михайловой. М.: НБ-Медиа, 2011. 180 с.

3. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.

4. Каминская Е. А. К спорам об определении термина «фольклор» // Шестые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры начала XXI столетия: материалы международной науч. конф. Челябинск, 26–27.02.2013. С. 282–285

5. Каминская Е. А. Культурные смыслы религии и их отражение в традиционном фольклоре [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования: электронный журнал. № 6, 2014. с. 1830. Режим входа: http://www.science-education.ru/120–15720 (дата публикации: 03.12.2014).

6. Каминская, Е. А. Социальная обусловленность обращения к фольклору. Исторический аспект проблемы // Фундаментальные исследования. М., 5/2006. с. 24–25

7. Песни и игры народного праздника как память культуры: реперт. сб. / ред.-сост. Л. Н. Лазарева, М. А. Архипова (подготовка нотн. текста), В. С. Склярова (подготовка хореограф. текста) ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2015. 328 с.

Каченя Г. М.
канд. пед. наук, доцент
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ПЕДАГОГИКА НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: ОТРАЖЕНИЕ ПРОБЛЕМ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

В современных условиях народное художественное творчество как часть народной художественной культуры занимает особое место. Оно определено, с одной стороны, вековыми традициями; с другой, – принципиально новыми условиями их бытования. Являясь древнейшим пластом культурного наследия, народная художественная культура имеет в своей основе народное художественное творчество. Народное художественное творчество, воплощенное в сказках, песнях, танцах, пословицах, поговорках, обычаях, обрядах, передавалось из поколения в поколение, и каждый раз в передаче присутствовали: носитель произведения, местность и ее обычаи, время и его уровень осознания действа. Оно включает в себя продукты творчества, созданные в течение предшествующего исторического периода на основе самобытных традиций, формы и способы осуществления художественно-творческой деятельности, а также способы и формы его трансляции подрастающим поколениям. В народном художественном творчестве отражены особенности мировосприятия, национального характера, культурно-историческая принадлежность той или иной общности, определенный период ее становления и развития. Народная художественная культура, представленная на территории России, связана с церковным искусством. Доминирующей для русской народной художественной культуры является православная традиция. Пришедшая из Византии православная вера обогатилась национально- культурными традициями и оказала значительное влияние на народное художественное творчество.

Творчество – особый вид деятельности, результатом которой является создание новых материальных и духовных ценностей. Творчество – культурно-историческое явление.

Сложность такого явления, как народное художественное творчество, обусловливает важность задач, стоящих перед педагогикой народного

художественного творчества. Этот предмет, по сути своей, является эвристическим и интегративным. Он диалектически связан со многими дисциплинами, поиски ответов на его основные вопросы выходят за рамки, обозначенные названием предмета. Его важность умножается в эпоху глобализации, когда вопросы национальной идентичности приобретают особое значение, а использование потенциала народного художественного творчества в формировании подрастающего поколения становится своего рода социальнокультурной вакциной, обеспечивающей устойчивость личности в поликультурных условиях. Определяя «эстетические и социальные характеристики народного творчества как целостного явления» (А. С. Каргин), мы раскрываем его возможности в воспитании личности, решении важнейших задач формирования молодого поколения.

«Педагогика народного художественного творчества» является теоретической и методической основой подготовки студентов вузов культуры и искусства к педагогическому руководству народным художественным творчеством в современных условиях на основе понимания специфики процессов его развития и функционирования в современных условиях.

Вместе с тем мы наблюдаем достаточно противоречивую ситуацию. С одной стороны, существует утвержденная ГОСТом дисциплина, которая входит в цикл профессионально значимых предметов, с другой, – можно говорить о том, что на сегодняшний день отсутствуют необходимые и достаточные разработки теоретического характера, осмысляющие происходящие в сфере народного художественного творчества процессы. Этому есть, на наш взгляд, несколько причин. Одна из них обусловлена большой дифференцированностью и специализацией художественной практической деятельности, осуществляемой в рамках народного творчества.

Другая причина заключается в инструментальном разрыве при оценке происходящих процессов, осуществляемом практиками и теоретиками. Важнейшая задача в этих условиях связана с определением подходов, соединяющих опыт практической деятельности с теоретическим уровнем осмысления происходящих в практике процессов.

Базисной характеристикой народного художественного творчества является традиция как основа его бытования и транслирования. Наиболее ярко это отражено в фольклоре. Вместе с тем современная практика обнаруживает аутентичные формы его бытования в очень ограниченных пространствах, сохраняющих в неизменном виде условия его трансляции. В современных условиях близким к родовому понятию «фольклор» является понятие «народное творчество». Имея общие корни и генетические характеристики, эти явления народной культуры расходятся по мере трансформации условий их бытования. Развивая традиции фольклора, обогащаясь палитрой его средств, жанров и многообразием содержания, народное творчество соединяет в себе самодеятельное и профессиональное начала, зачастую превращая произведения, созданные композиторами, в «народ-

ные», или фольклорные. Фольклорные экспедиции фиксируют этот феноменом достаточно часто. Исследователи отмечают тенденцию слияния фольклорных и народных коллективов, что находит свое отражение в репертуарной политике, в обработке фольклорного материала, в сценических формах фольклорного действа.

Важнейшим условием трансляции фольклора является его воспроизведение в неизменном виде. Любая трансформация разрушает традицию, задающую этому явлению целостность. Вместе с тем фольклорные экспедиции фиксируют разрыв преемственности в бытовании фольклора. Современные технические средства трансляции и воспроизведения, в том числе художественного материала, снижают значимость устной традиции запечатлевания и передачи опыта, воплощенного в художественной форме. Изменение условий не может не сказаться на фольклоре. Прерывается связь: молодое поколение воспринимает и воспроизводит заданный «культурным супермаркетом» стандарт, не имеющий отношения ни к фольклору, ни к народному творчеству. Как заметил один специалист в области народного хорового пения, современная молодежь не помнит песен своих бабушек. Ориентируясь на заданный рекламой стандарт потребления, она уходит от истоков народной культуры, ее фольклорных форм и традиций.

Вместе с тем исследователи отмечают, что способ функционирования, организационный момент и структура существования многих форм современного творчества воспроизводит те же самые, фольклорные основы. Фольклор – это искусство, непосредственно включенное в процесс жизнедеятельности, неотъемлемая его часть. Его функция – эстетизация общения, наполнение досуга. С этой точки зрения можно утверждать, что фольклор не умер, фольклор не законсервирован. Он претерпевает изменения, развивается, принимает совершенно другие формы.

Для современного художественного процесса, в основе которого четко прослеживается тенденция децентрации, нет единственного, доминирующего направления. Основная характеристика современного искусства, в том числе и народного, связана с взаимообусловленными процессами: фольклор идет на сцену и модифицируется; профессиональное искусство со сцены уходит в непосредственную среду обитания.

Изменения, которые происходят в народном творчестве, связаны с авторским началом и с личностью. Очень важный момент, оказывающий влияние на процесс,- аудитория. Сегодня другая аудитория. Аудитория побуждает и творца, побуждает и творческого лидера ориентироваться на нее. Отсюда вытекает важная задача формирования аудитории: воспитание художественного восприятия, художественного вкуса, художественного мышления. Особенность решения этих задач связана с тем, что мы имеем дело с уже сформировавшимися установками, определяющими способы усвоения социального опыта и его проявления в действиях и поступках. Мы можем с достаточной уверенностью прогнозировать ситуацию потреб-

ления в сфере народной художественной культуры теми или иными социальными группами. Состояние готовности определено двумя факторами: потребностью аудитории и соответствующим содержанием объективной ситуации (Узнадзе). Современный уровень развития связи обеспечивает практически мгновенное вовлечение потенциальных участников действия в процесс. На смену фольклорным хороводам приходят флэш-мобы, на смену фольклорным представлениям приходит перфоманс. И то, и другое перестало быть экзотикой для массовой аудитории, оно воспринимается аудиторией как формы организации и бытования действия, в которое включено художественное содержание. Как и фольклорные формы, оно организует пространство досуга, эстетизируя его и задавая критерии восприятия.

Обозначенные тенденции меняют реальность и диктуют необходимость отражения в предметном содержании подготовки будущих специалистов сферы народного художественного творчества. Осознание реалий современности побуждает определиться с подходами в построении содержания учебной дисциплины «Педагогика народного художественного творчества». Ими, на наш взгляд, могут стать:

– сочетание традиционных форм бытования фольклорного содержания с формами, порожденными возможностями современных мультимедийных средств;

– изменение традиционных площадок фольклорного действа;

– взаимопроникновение фольклора и народного творчества как жанра и направления современного искусства;

– отражение новых тенденций в предметном содержании задает новую логику построения «Педагогики народного художественного творчества».

Козина Е. И.
магистрант; науч. рук. Л. В. Секретова, канд. пед. наук,
доцент (Омский гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского)

РЕШЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА С ПОМОЩЬЮ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЭТНОНАПРАВЛЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУК «ОМСКИЙ ДОМ ДРУЖБЫ»

Россия – одно из крупнейших в мире многонациональных государств, где проживает более ста народов, каждый из которых обладает уникальными особенностями материальной и духовной культуры. Преобладающее большинство народов страны на протяжении веков сложились, как этнические общности на территории России, и в этом смысле они являются коренными народами, сыгравшими историческую роль в формировании российской государственности. На территории России сохранились уникальное единство и многообразие, духовная общность и союз различных народов [2].

Для России – с ее многообразием языков, традиций, этносов и культур – национальный вопрос, без всякого преувеличения, носит фундаментальный характер. Любой ответственный политик, общественный деятель должен отдавать себе отчет в том, что одним из главных условий самого существования нашей страны является гражданское и межнациональное согласие [6].

Актуальность данной темы обусловлена тем, что в настоящее время одной из главных задач в общественной жизни нашей страны является стабилизация межнациональных отношений и учет этнических особенностей, интересов каждого народа. Решение проблем по сохранению и развитию национальной культуры, ее материальных и духовных ценностей остается важной в наши дни. Мы обязаны беречь каждую национальную культуру, способствовать ее развитию, делать достойной частицей всей великой многонациональной российской культуры, приобщая представителей современного поколения к национальным культурам, формируя национальную самоидентичность и толерантность населения. Во избежание национальных конфликтов необходимо, чтобы каждый гражданин нашей многонациональной страны имел терпимость к иному мировоззрению, образу жизни, поведению и обычаям, а также сам ощущал свою принадлежность к определённой нации, стране и культурному пространству.

В сфере межнациональных отношений сохраняют актуальность проблемы, связанные с проявлениями межэтнической нетерпимости, этнического и религиозного экстремизма, терроризма. На развитие национальных, межнациональных (межэтнических) отношений также влияют следующие негативные факторы: размывание традиционных нравственных ценностей народов Российской Федерации; сохранение проявлений дискриминации по отношению к гражданам различной национальной принадлежности в правоприменительной практике; недостаточность образовательных и культурно-просветительских мер по формированию российской гражданской идентичности, воспитанию культуры межнационального общения, изучению истории и традиций народов России, их опыта солидарности в укреплении государства и защиты общего Отечества; распространенность негативных стереотипов в отношении некоторых народов; недостаточный уровень межведомственной и межуровневой координации в сфере реализации государственной национальной политики Российской Федерации, включая профилактику экстремизма и раннее предупреждение межнациональных конфликтов в субъектах Российской Федерации [4].

Государственная политика в полной мере способствует возрождению национальной культуры на территории Российской Федерации, разрабатываются законы, статьи, программы в данной области. Органы государственной власти оказывают материальную поддержку многочисленным этнокультурным центрам, основной миссией которых остается приобщение современного общества к национальным культурам. Для этого создаются различные социально-культурные проекты этнонаправленного содержания.

Актуальность овладения основами социально-культурного проектирования обусловлена, тем, что данная технология имеет широкую область применения для всех профессий социотехнической направленности и владение логикой и технологией социокультурного проектирования позволит специалистам более эффективно осуществлять аналитические, организационно-управленческие и консультационно-методические функции в социально-культурной сфере.

Социокультурное проектирование – это специфическая технология, представляющая собой конструктивную, творческую деятельность, сущность которой заключается в анализе проблем и выявлении причин их возникновения, выработке целей и задач, характеризующих желаемое состояние объекта (или сферы проектной деятельности), разработке путей и средств достижения поставленных целей [3, с. 42].

Одним из базовых понятий в рамках социального проектирования является, само собой разумеется, понятие проекта. Проект – это одно из явлений, структурно связанных с целесообразной человеческой деятельностью. В силу того, что целесообразная деятельность присуща людям со времени возникновения человечества, отдельные элементы, системно объединенные в то, что сегодня именуют проектом, осознанно и неосознанно включались в состав целесообразной человеческой деятельности. Сама человеческая деятельность, в конце концов, превратилась в объект научного исследования, что привело к целому ряду открытий, в том числе в отношении такого явления, как проект [1, с. 6].

Развитие национальной культуры, как и любое другое развитие, нельзя представить без нововведений. Они улучшают уже существующие методы работы, а также способствуют введению новых форм работы по изучению, сохранению и развитию национальной культуры. Сегодня в российском обществе складывается совершенно новая система воспитания культуры межнационального общения, интегрирующая традиционные и инновационные элементы. Она включает в себя сеть действующих на территории страны более 150 Центров национальной культуры, около 10 Домов Дружбы народов [7, с. 247].

Деятельность именно этих организаций направлена на возрождение и сохранение национального самосознания, сохранение самобытности, традиций и историко-культурного наследия народов, проживающих на территории Российской Федерации. В обязанности этнокультурных центров входит реализация мероприятий по привлечению современного поколения к национальным культурам. Этими мероприятиями чаще всего являются социально-культурные проекты этнонаправленного содержания.

В качестве примера таких проектов можно привести Областной фестиваль национальных культур «Единение», который проводится в рамках областного фестиваля русской культуры «Душа России» с 1998 года, одним из самых крупных этнокультурных центров г. Омска БУК Омской области «Межрегиональное национальное культурно-спортивное объединение

«Сибирь» (Дом Дружбы)». Данный фестиваль направлен на воспитание толерантности, культуры мира, межнационального согласия и уважения к национально-культурной самобытности народов Омского Прииртышья.

Фестиваль «Единение» – явление уникальное даже для России, это целая комплексная система, состоящая из межнациональных проектов, фестивалей, конкурсов национального творчества, государственных, народных и календарных праздников, конференций, семинаров, практикумов, творческих лабораторий, выставок национального художественного и народного творчества, предметов быта, блюд национальной кухни, фотографий, книг. Особенностью фестиваля стало возрождение народных праздников, проходящих в местах компактного проживания людей одной национальности, проведение межнациональных фестивалей с участием творческих коллективов из Омской области, других регионов России, стран ближнего и дальнего зарубежья. В яркой палитре фестиваля «Единение» было проведено более 8,5 тысяч мероприятий с участием 400 творческих коллективов из 32 муниципальных районов Омской области, 25 регионов Российской Федерации, а также Казахстана, Латвии, Германии, Израиля, Китая. Зрителями этих мероприятий стали более миллиона омичей и гостей региона.

В рамках данного Областного фестиваля национальных культур «Единение» в Омской области в 2013 году проводился IV Международный фестиваль приграничных территорий Российской Федерации и Республики Казахстан «Да будет дружба искренней и честной». Проведение фестиваля способствует возрождению и приобщению современного общества к национальным культурам, в целях укрепления дружбы, взаимопонимания между народами Российской Федерации и Республики Казахстан, развития международного и межрегионального культурного сотрудничества, поддержки гражданских инициатив, вовлечения молодежи в научную, этнокультурную и общественно полезную деятельность, показа достижений в сфере культуры многонациональных государств, содействия приумножению культурно-исторического наследия двух государств.

Всего на фестиваль съехались более 100 творческих коллективов из Омской области и других регионов Российской Федерации. Фестиваль представил яркую палитру культурных традиций приграничных территорий двух многонациональных государств: песни, танцы, традиционные игры и состязания, свадебные обряды и национальные праздники летнего календарного цикла, национальную кухню. Зрители фестиваля остались довольны столь масштабным этнокультурным мероприятием, они прониклись национальным колоритом, который присущ нашей Родине [5].

Идеальным замыслом для приобщения современного поколения к национальным культурам служат социально-культурные проекты этнонаправленного содержания, которые воплощают менталитет и традиции каждого народа, выступают в качестве мощного инструмента межнационального

культурного обмена и сотрудничества. Решают актуальные проблемы национального характера и приобщают современное поколение к национальным культурам, тем самым формируя национальную самоидентичность и толерантность молодёжи. Велика роль международных организаций в координации и реализации межнациональных программ развития культуры и досуга, взаимообмена и контактов в социокультурной сфере, направленных на обеспечение широкого участия населения в социально-культурной деятельности, утверждение культурной самобытности каждого народа.

Список литературы

1. Автономов А. С., Хананашвили Н. Л., Оценка в социальном проектировании. метод. пособие / под общ. ред. А. С.Автономова. М.: Национальная Ассоциация благотворительных организаций, 2010. 150 с.

2. Блохина Л. В. Национальные культуры народов России: проблемы и перспективы. Режим доступа: URL [http://www.allrus.info/main.php].

3. Марков А.П., Бирженюк Г.М. Основы социокультурного проектирования: Учебное пособие. СПб.: СПГУП, 1997. 262 с.

4. О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года [Текст]: Указ Президента РФ от 19 декабря 2012 г. № 1666.

5. Официальный сайт БУК Омской области «Межрегиональное национальное культурно-спортивное объединение «Сибирь» (Дом Дружбы) [Электронный ресурс]. URL: http://dd.omsk.ru/ (дата обращения: 20.04.2014).

6. Секретова Л. В. Технологии этнокультурного взаимодействия в подготовке менеджеров в социально-культурной деятельности // Проблемы обеспечения качества образования в ОмГУ им. Ф.М. Достоевского: Материалы II учебно-методической конф. Омск, 2006. 243 – 250 стр.

7. Путин В. В. Россия: национальный вопрос // Информационное агентство Этноинфо. 2012. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ethnoinfo.ru/nacionalnyj-vopros-v-rossii/983-nacionalnyj-vopros-putin (дата обращения: 05.04.2014).

Красильникова Е. В.
канд. филол. наук, доцент
(Тверская гос. сельскохозяйственная академия)

ПРОЕКТНО-ПРОГНОСТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современная эпоха смены социокультурных парадигм требует особой мобильности со стороны ученых-гуманитариев, их быстрой реакции-рефлексии на новые социокультурные реалии. Эффективность гуманитарного знания все больше измеряется не столько скоростью научной реакции на тот или иной социокультурный вызов, сколько степенью научного опережения, прогнозирования ожидаемой социокультурной ситуации. А это в свою очередь требует постоянной ревизии научного инструментария: переосмысления предмета, категорий, методов научных исследований, технологий образовательного процесса.

Подобная ситуация коснулась всех отраслей гуманитарного знания, включая и культурологическое. В отличие от других гуманитарных наук, культурология, традиционно считавшаяся молодой наукой, заявившей о себе с середины XX века, сегодня демонстрирует любопытное явление:

одновременно протекающий процесс формирования и реконструкции собственного предметно-категориального пространства. По замечанию А. Я. Флиера, всего за несколько десятилетий культурологическое знание как минимум трижды сменило свое проблемное поле. Так, основной проблемой науки о культуре первой половины середины XX века ученый называет исследование «регулятивных возможностей культуры, осуществляемых посредством воздействия на прагматические интересы человека» [3, с. 6]. Именно тогда среди ученых получил популярность деятельностный подход в определении культуры, которая трактовалась как особый род деятельности, удовлетворяющий те или иные социальные интересы общества. Культура осмыслялась преимущественно как инструмент социальной регуляции, осуществляющий свои функции на основании вопроса «чего ты хочешь в этой жизни?» [3, с. 6]. При этом в качестве объекта описывались и изучались результаты и продукты этой деятельности (этим занималась история культуры), на основании чего реконструировались ее целевые принципы и организационные технологии (этим занималась теория культуры).

Основной проблемой культурологии последней трети XX века становится проблема культурной регуляции, осуществляемой через систему социальных коммуникаций, воздействующих на сознание людей. В это время исследование культуры активно осуществляется в рамках семиотического подхода. Культура изучается как текст, содержащий в себе множество социальных смыслов, познание и выявление которых стало целью культурологии, представленной в лице структуралистов, постструктуралистов и постмодернистов. Исследование регулятивных функций культуры проводится на основании вопроса «что ты знаешь об этой жизни?» [3, с. 7].

В начале XXI века приоритетным предметом наук о культуре, по мнению ученых, должно стать изучение потенциальных регулятивных возможностей культуры. В основу исследовательского интереса культурологов должен быть поставлен прогностический вопрос «что ты намерен делать в этой жизни?» Для проведения аналитической работы в этом ключе «необходимо изучение культуры не в качестве продуктов уже свершившейся деятельности, а как еще совершающегося культурного процесса. Культура должна изучаться как намерение, как «умысел», как стимулирующая психологическая установка» [3, с. 7]. Представляется, что в этом случае объектом исследования должны стать не столько ценности-результаты той или иной культурной деятельности, сколько отношение к ним, мотивирующее последующие культурные ориентации, формирующее на наших глазах в постоянно меняющемся социокультурном пространстве новую идентичность. В этом случае само постижение культуры будет целесообразно сравнить с постижением идентичности человека (идентичности народа), его осознания собственной культурной принадлежности и исключительности. В условиях современной глобализации, трансформации народного

(национального) духа, сознания и самосознания, «исчезновения четкой нравственно-этической направленности сознания российских славян» [1, с. 5] подобная смена проблемного приоритета в пределах культурологического знания выглядит весьма актуально.

Эволюция культурологического знания в сторону постижения внутренних резервов культурной саморегуляции людей, прогнозирования их «идентификационных интенций», на наш взгляд, позволит закрепить особое положение культурологии как учебной дисциплины в системе высшего образования. Заявленная в ходе образовательной реформы новая личностно-ориентированная модель образования безусловно нуждается в такой учебной дисциплине, как культурология, которая способствовала бы формированию человека культуры, адаптированного к постоянно меняющимся реалиям современной действительности, способного к самореализации, готового действовать в сложном мультикультурном пространстве.

Для реализации новых прогностических задач, стоящих перед современным культурологическим образованием, необходим поиск новых образовательных технологий, сориентированных прежде всего на интерактивные формы обучения. Среди современных интерактивных технологий особый интерес в последнее время вызывает метод проектной деятельности. В его основу положена идея развития познавательных навыков студентов, творческой инициативы, умения самостоятельно мыслить, находить и решать проблемы, ориентироваться в информационном пространстве, умения прогнозировать и оценивать результаты собственной деятельности [2, с. 23].

Метод проекта (проективное обучение) оценивается сегодня как перспективный, обладающий значительным научно-образовательным потенциалом. Одним из главных достоинств данного метода ученые называют формирование «проективного научного мышления» [2, с.23], способствующего как самостоятельному овладению уже существующими знаниями, так и порождению новых, развитию творческих способностей учащихся. Представляется, что именно эти возможности метода проектной деятельности совпадают с новыми проектно-прогностическими задачами культурологии.

Одним из примеров организации проектной деятельности может служить опыт преподавателей кафедры гуманитарных наук Тверской государственной сельскохозяйственной академии. В 2013–2014 гг. в рамках изучения культурологии кафедрой был реализован проект «Мир русской усадьбы». Выбор темы проекта во многом определило место расположения академии – территория бывшей усадьбы генерала-фельдмаршала И.В.Гурко Сахарово. Усадьба Сахарово представляет собой характерный пример русской усадебной культуры, одной из главных особенностей формирования и бытования которой была многопрофильность. Подобно большинству русских усадеб, она представляла собой социально-административный, хозяйственно-экономический, архитектурно-парковый и культурный центр. Стратегия проекта предполагала ком-

плексное исследование усадьбы Сахарово с последующим прогнозированием возможностей развития усадебного хозяйства на этой территории.

Основными этапами научно-исследовательского проекта стали: 1) разработка проектного задания, направленного на исследование усадьбы как многопрофильного явления русской культуры; 2) составление плана работы, включающего определение средств и методов выполнения проекта (выездные экскурсии, сравнительно-исторический анализ русской усадьбы); 3) реализация проекта по организации и проведению комплексного исследования усадебной культуры на материале тверских и московских усадеб XIX – XX – от сбора информации до составления конечного материала; 4) презентация и защита проекта в ходе проведения семинарских занятий по культурологии, а также в рамках круглого стола «Мир русской усадьбы: история и современность».

Расширить объект исследования – тверская усадебная культура – позволила организация и проведение интерактивных экскурсий в усадьбы Москвы и Подмосковья. Так, в 2013–2014 гг. студенты ТГСХА совершили экскурсии в Кузьминки (усадьба Голицыных), Архангельское (усадьба Юсуповых), Кусково (усадьба Шереметевых). Итогом этих поездок стал выбор студентами научно-исследовательских тем, посвященных различным аспектам усадебной культуры.

В ходе выполнения данного проекта студенты оказались вовлеченными в активный познавательный творческий процесс. При этом у них происходило как закрепление, так и получение новых знаний по культурологии. Проектная деятельность также способствовала формированию у студентов надпредметных компетенций: исследовательских, коммуникативных, организационно-управленческих и т.д. Но прежде всего, этот проект стал площадкой для формирования у студентов навыков дискурсивной деятельности, обнаружения различных смыслов и ценностей вокруг явления русской усадебной культуры и прогнозирования возможностей развития усадебного (фермерского) хозяйства на территории Тверской области. Проектная деятельность, предполагавшая погружение в мир русской усадебной культуры, явилась своего рода способом формирования идентичности у студентов, будущих специалистов-аграриев.

Представляется, что изучение культурологии с помощью организации и проведения подобных проектов позволит решать не только новые (проектно-прогностические, идентификационные) задачи культурологического образования, но и будет способствовать созданию новой личностно-ориентированной модели образования в целом.

Список литературы

1. Кутыкова И. В. Традиции и инновации духа народа на рубеже XX–XXI веков: культурологический и социально-философский анализ // Обсерватория культуры. 2012. №5. С. 4–11.

2. Панина Г. В. Новые образовательные технологии в реализации программ модернизации // Высшее образование сегодня. 2013. №12. С. 22–26.

3. Флиер А. Я. Науки о культуре после постмодернизма: постфутурология // Обсерватория культуры. 2012. №2. С. 4–11.

Кузнецова Е В.
ст. преподаватель (Челябинск колледж культуры)

НАРОДНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ЦЕННОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Народная педагогика (народное воспитание) выступает в качестве одного из важных воспитательных ресурсов образовательного потенциала русской традиционной народной культуры. К. Д. Ушинский писал, что «Воспитание, созданное самим народом и созданное на народных началах, имеет ту воспитательную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа» [10, с. 32].

Обучение и воспитание детей исторически возникли с развитием человечества. Чтобы сохранить себя как вид на Земле, уже первобытные люди были заинтересованы в том, чтобы передать молодому поколению накопленный опыт добычи пищи, защиты от непогоды, опыт охоты, сооружения жилища и т. д. Это первоначальные, основанные на бытовом уровне, виды обучения и воспитания, когда ребенок овладевал знаниями умениями и навыками в процессе совместной деятельности с людьми старшего возраста, подражая им.

Новое поколение, воспринимая опыт предков, использовало его, добавляя при этом что-то новое, более совершенное. Так постепенно, от поколения к поколению формировалась народная культура. Одновременно развивались и первые идеи обучения и воспитания детей как продолжателей рода. Вместе с опытом трудовой деятельности, направленного, на удовлетворение насущных жизненных потребностей в пище, одежде, жилище и др., передавался и опыт общения людей друг с другом, который закреплялся, развивался и совершенствовался в языке, живописи, символах и т. п.

Вековой опыт позволил народам выработать определенные приемы и правила воспитания детей. С течением времени, они оттачивались, конкретизировались и передавались новым поколениям, подтверждая понимание нашими предками великого значения воспитания и обучения детей для сохранения и процветания народа. Г. Н. Волков отмечает, что в житейской практике бытуют такие методы воспитательного и обучающего воздействия, как показ, разъяснение, приучение, назидание, благопожелание, поощрение, одобрение, убеждение, личный пример, намек, укор, осуждение, наказание и др. [4, с. 11].

Нельзя забывать и о таких методах народного воспитания, как заповеди/запреты. Общими практически для всех этносов, народов, наций являются следующие заповеди: «не убий», «не лги», «не воруй», «не лжесвидетельствуй», «не желай чужого» и др. Они входят в число библейских заповедей [1, с. 43].

В своих исследованиях по вопросам народной педагогики Г. Н. Волков выделяет ряд ценностей, которые являются содержательной основой

народного воспитания. К ним он относит национальное достоинство; природу; фольклор; труд; празднично-игровую культуру.

Практически все средства и методы народного воспитания в той или иной степени направлены на формирование у личности ценностей, идеалов, потребностей, нравственных норм, характерных для каждого народа.

Народная педагогика, став самостоятельной областью народной культуры, создала целостную систему обучения и воспитания с учетом специфических особенностей наций, этносов, народностей, регионов. У каждого из них сложилась своя самобытная культура воспитания, совершенствующаяся в процессе исторического времени.

Известный этнограф Г. С. Виноградов, рассуждая о народной педагогике, пишет: «У народа были и есть известные представления, взгляды на жизнь, на воспитание и обучение появляющихся новых поколений, цели и задачи воспитания и обучения их, известные средства и пути воздействия на новые поколения…Совокупность и взаимосвязь их и дают то, что следует назвать народной педагогикой» [3, с. 17].

В более широком смысле *«народная педагогика»* выступает как совокупность знаний и навыков воспитания и духовно-нравственного развития личности, сохранившаяся в этнокультурных традициях: народном поэтическом и художественном творчестве, устойчивых формах общения и взаимодействия.

В качестве науки, изучающей и обобщающей основные положения народной педагогики (фольклор, этнографические и антропологические материалы, археологические находки и др.), и позволяющей внедрять их в образовательный процесс, выступает этнопедагогика.

По определению Г. Н. Волкова, этнопедагогика представляет собой научный взгляд на сущность народного воспитания и анализирует социальные и педагогические процессы, взаимосвязи, взаимодействия педагогики с культурными традициями разных народов и этносов [5].

Взгляды народа на воспитание складываются исторически, под влиянием особенностей всего уклада жизни: исторических и географических условий, характера трудовой деятельности, быта, верований, системы взаимоотношений людей, традиций, обычаев, обрядов.

Д. И. Латышина отмечает, что «когда мы говорим о народной педагогике, имеем в виду два ее пласта. Один – это то, что можно назвать средой обитания ребенка: природа, быт, условия жизни, виды трудовой деятельности и т.п. Второй – собственно педагогический: воздействие взрослых на ребенка с целью передачи ему какого-то знания (через фольклор, религию, игру, обычаи и т.п.). Оба пласта одинаково значимы, и без их знания невозможно понимание народных основ воспитания» [8, с. 7–8].

В первом случае – это сфера и условия жизнедеятельности ребенка, во втором – социальное окружение, как институт общественного воздействия, и семья как очаг народного воспитания.

Рассматривая проблему народной культуры и народной педагогики, нельзя не упомянуть имя уральского ученого-фольклориста А. И. Лазарева, человека огромных и разносторонних интересов и способностей.

А. И. Лазарев является инициатором создания уникального курса «Народоведение» и автором одноименного четырехтомного учебника.

Новый курс, по замыслу автора, должен был охватить всю массу детей и перевести решение задачи с развлекательно-любительского уровня (кружки, секции) на уровень учебно-образовательный.

По этому поводу В. Е. Гусев отмечает: «Есть что-то глубоко знаменательное в том, что на склоне лет А. И. Лазарев возвращается в мир детства и как бы завещает новым поколениям свои знания, опыт и литературное мастерство…» [6, с. 62].

Исходя из целей и задач курса «Народоведение», А. И. Лазарев определяет его содержание, куда включает основы знаний по традиционному «домострою», представление о родовых видах трудовой деятельности человека, знания и навыки по прикладному искусству народа, знания о разновидности и принципах создания народной одежды, представление о сильных и слабых сторонах народной медицины, сведения о соотношении фольклора и религии, знания об историческом и патриотическом содержании фольклора, знания о жанровом и видовом составе фольклора, знания о традиционной праздничной культуре народа, о народном календаре.

В целях эффективности реализации курса «Народоведение» он выдвигает ряд необходимых условий:

– непрерывность развития теории и практической деятельности;

– учет возрастных особенностей детей;

– использование игровых форм деятельности как основного метода создания естественных условий поведения детей;

– сочетание коллективного и индивидуального в процессе обучения, совместная деятельность взрослых и детей в труде и отдыхе [7, с. 270–274].

Такой подход помогает решить сразу несколько педагогических задач: вводит личность в мир народной жизни (имитирует старый деревенский быт); создает атмосферу игры, благодаря чему учебный материал по народоведению усваивается легко, непринужденно, но вместе с тем основательно; стимулирует практическую художественную деятельность детей, развивает их музыкальный слух, пластику, культуру и живость устной речи.

Система ценностей и идеалов, составляющих ядро духовности русского народа, веками формировавшая в народе лучшие духовно-нравственные качества, представляет особую значимость для современного образования. На этой основе народная педагогика в течение многих веков решала важнейшие задачи духовно-нравственного развития подрастающего поколения. Сегодня перед современным образованием стоят такие же задачи, поэтому необходимо воспользоваться этим потенциалом для воспитания чуткого и доброжелательного отношения к человеку, как к себе, люб-

ви к своему дому, к своему народу, к Родине, воспитанию трудолюбия, как творческого отношения к любой деятельности, любви к творчеству…

В настоящее время, в целом, можно констатировать возникновение (а точнее – возрождение) в современной отечественной педагогике этнокультурной парадигмы, которая в определенной мере пересекается с другими педагогическими парадигмами – гуманистической, когнитивной, креативной, православной [9, с. 4].

Культурные ценности народной педагогики, являясь запасником культурно-исторического наследия, должны сегодня не только оказывать определенное влияние на теорию и практику современной педагогики, но и выступать по отношению к ней как приоритетные ориентиры и основные источники в формировании и развитии личности.

Обучение и воспитание в этом направлении способствует восстановлению лучших отечественных национально-культурных и культурно-исторических традиций; способствует воспитанию у подрастающего поколения интереса к национальному самосознанию, к традиционной русской культуре, к культурно-историческому наследию каждого народа, используя средства и приемы традиционной народной педагогики [2, с. 114–116].

Мудрость народного воспитания как исторически проверенного опыта должна стать основой современных учебно-воспитательных систем. В тоже время, из всего арсенала народных средств, методов, принципов следует использовать лишь те, которые работают сегодня и соотносятся с нашими представлениями о гуманизме и общечеловеческих ценностях.

Литература

1.Атангулов У. Ш. Назидания народной педагогики // Педагогика. 2001. № 7 С. 43.

2. Булатова Н. Д. Этнопедагогический потенциал культурных ценностей в профессиональном становлении специалиста культуры и искусства // Вестник МГУКИ. 2008. № 6. С. 114–116.

3.Виноградов Г.С. Народная педагогика. Иркутск, 1926.

4. Волков Г. Н. Этнопедагогика. М.; Академия, 2000. 176 с.

5. Волков Г. Н. Этнопедагогика. Чебоксары, 1974. 358 с.

6. Гусев В. Е. Александр Иванович Лазарев // Живая старина. 2002. № 1(33). С. 62.

7. Лазарев А. И. Фольклор. Фольклористика. Народоведение: избранное / Челяб. гос. акад.культуры и искусств; сост. и науч. ред. А. С. Гришин, Г. А. Губанова. Челябинск, 2008. 384 с.

8. Латышина Д. И. Традиции воспитания детей у русского народа. М.: Школьная Пресса, 2004. 128 с.

9. Проблемы этнологии и этнопедагогики: Сборник статей и материалов. Новосибирск. Изд-во НГПУ, 1999. 139 с.

10. Ушинский К. Д. Собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1948. Т. 3. С.32.

Кўшшаев И. А.
ст. преподаватель

Ахтамов И. И.
студент (Бухарский гос. ун-т)

ОСНОВЫ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Этническая история узбекского народа восходит к древнейшим временам и насчитывает тысячелетия. Кто же являлся древними предками узбеков и составлял первый этнический пласт в процессе их формирования? Наиболее ранние сведения о народонаселении земледельческих оазисов и степей Средней Азии в древнейший период содержатся в «Авесте», древнеиранских, индийских источниках, трудах древнегреческих, римских, китайских историков.

Наряду с древнеперсидскими и греко-римскими источниками, сведения об этническом составе населения Средней Азии содержит «Авеста» – священная книга зороастризма (VII – VI вв. до н. э.), где народы, живущие в Средней Азии, называются именами «шака», «тата», и «даха», а кочевые скотоводческие племена упоминаются как «туры», и территория, на которой они обитали «Тураном».

Что же представлял собой каждый из перечисленных выше народов, живших на территории Средней Азии, в том числе современного Узбекистана?

Племена, обитавшие к востоку от даев, названы Страбоном «массагетами» и заселяли всю закаспийскую равнину. По словам Геродата (V в. до н. э.), они занимали «значительную часть обширной равнины» в Северных Каракумах и низовьях Амударьи, возможно, до низовьев Сырдарьи. Массагеты представляли собой крупный союз племен VII – VI вв. до н. э., разнородных в этнических и социально- экономическом отношениях, поэтому имя «массагеты», как и «скифы», носит собирательный характер. В целом их этническая природа неясна.

Геродот в своей знаменитой книге «История», характеризуя умения наших предков по добыче и обработке металлов, пишет: «По одежде и образу жизни массагеты похожи на скифов. Умеют воевать и пешком и на коне, владеют мастерством метания копья и умеют стрелять метко из лука, а также могут воевать и топором. Их орудия боя сделаны из золота и меди. Защитный головной убор, специальные пояса, рукава и др. украшены золотом. Защитные щиты лошадей сделаны из меди, а уздечки, стремена и удила сделаны из золота. Из-за отсутствия в государстве железа и серебра, они ими не пользуются, но меди и золота у них достаточно много» [2]

Все это красноречиво говорит о том, что еще из тех дальних времен племена сак – массагетов умели изготавливать и пользоваться не только орудиями труда, но и военным снаряжением, арсеналом. Точнее, у них были ножи на выбор, топоры, стрелы, телеги различного рода вплоть до военных. Несмотря на это, народ в основном вел некочевой образ жизни, и поэтому у них была высоко развита культура.

Основу хозяйства Средней Азии составляло ирригационное земледелие. Оросительная сеть достигла наивысшего развития в кушанский период. Главные оросительные системы Средней Азии с их большими каналами, по которым крупные речные суда проникали на десятки километров в глубь страны, восходят к этому времени. В рассматриваемый период здесь были известны многие из сельскохозяйственных культур, выращиваемых и теперь: пшеница, просо, ячмень, люцерна, хлопок, виноград, огородные и бахчевые растения, в частности, дыни, плодовые деревья, тутовое дерево и т. д. Значительную роль играло животноводство – разведение лошадей, крупного и мелкого рогатого скота, домашней птицы. В малоплодородных горных районах скотоводство преобладало над земледелием.

Высокого развития достигло также ремесло – гончарное, металлургическое, стекольное, кузнечное, ткацкое (особенно в окрестностях Бухары) и т. д. Для данного периода оно известно по археологическим находкам, для более позднего – также и по сообщениям арабских писателей. Развито горное дело, особенно на востоке Средней Азии, в горах, нередко восходившее к глубокой древности. Китайские источники сообщают, что в горах Ферганы и Согда добывались железо, золото, серебро и нефрит. В Илаке добывалось серебро, в Карамазаре – медь, в Бадахшане – рубины, в Бактрии – лазурит и т. д. Чтобы составить представление об общественном строе Средней Азии III – IV вв., материал приходится черпать отчасти из последующего времени. Среднеазиатский город рассматриваемого периода обычно занимал обширное пространство, обнесённое мощными глинобитными стенами и пересечённое арыками. Здесь находились окружённые садами и посевами укреплённые усадьбы дехкан.

В середине 2 тысячелетия до н. э. племена Хорезма, Маргияна, Согдиана и Бактрии, занимающиеся оросительным земледелием, приводили в ужас Ближний и Средний Восток и часть Европы. Также сохранились сведения о влиянии государства Туран на Иран и Грецию.

Действительно, VII – VI века до н. э. знаменуются появлением в Средней Азии властных государств.

В этих государствах была развита прочная система правления, а также сеть ремесленников, крестьян и скотоводов. Следовательно, соответствующе была развита и наука, которая способствовала их просветлению. Кроме того, для воспитания всесторонне развитого поколения существовала и система образования и воспитания, как необходимый элемент социально-политического строя.

Таким образом постепенно начала развиваться педагогическая наука, стали собирать и усовершенствовать заветы и советы предков не только для себя, но и для передачи последующему поколению.

Любая цивилизация основывается в первую очередь на морально-просветительскую и духовную основу. На духовный рост непосредственно повлияет еще один фактор – это структура образования и воспитания. Бес-

спорно, образование и воспитание – это продукт сознания, определяющий степень развития и духовного роста народа. Следовательно, не изменив систему образования и воспитания, в том числе и сознание, нельзя достичь морально-духовного роста. На этой основе в Средней Азии появились учения зороастрийцев (в виде религиозного учения), имеющие прочную структуру образования и воспитания.

За короткий период увеличилось количество наций и народностей, почитавших религию зороастрийцев. Сущность учения зороастризма заключается в силе, которая приведет к совершенству. Это учение, приводящее людей к образованию и просвещению, морально-духовному росту, т. е. к всесторонне развитой личности.

Вот эти идеи и привели к быстрому распространению религиозного учения зороастрийцев.

Святой книгой зороастрийцев, содержащей научно-теоретическое, социально-философское, историческое, образовательно-моральное, религиозно-просветительское учение является «Авеста». К этой книге примыкает и ряд других книг, созданные позже: «Бундахшн», «Динкард», «Дадестони меноги хирад», «Андарзи данаг-мард», «Хвешкарихи Редагон», «Чим-и Дрон».

В исторических ценных «памятниках» содержатся неповторяемые, подлинные сведения о высокой культуре народов Турана и Ирана.

Президент Республики Узбекистан И. А.Каримов, характеризуя значение «Авесты» говорил: «Авеста» – учение, созданное на нашей земле – территории междуречья три тысячи лет назад нашими предками, является культурным, духовно-историческим наследием. «Авеста» – это исторический документ о существовании на земле великого государства с развитой культурой, наукой и искусством» [1]. «Авеста» содержит ценные сведения не только о религии зороастрийцев, но и о развитии, умножении скотоводства, создании садов (агрономии), об орошении земли и их обработке (мелиорации), наблюдениях над небесными светилами и на их основе – летоисчисление (день, год, время, сутки), т. е. астрономические исследования, характеристика местностей (рек, долин, гор, областей и районов), т.е. географических наблюдений, о защите природных ресурсов и окружающей территории (экология), о защите здоровья (медицина), о защите Родины, скота и населения от внешних врагов (военное искусство), о семье, о долге мужчин и женщин и об их правах и обязанностях. Все это дает право называть это бесценное наследие энциклопедическим даром наших предков.

Ценность «Авесты» удваивается, если учесть, что эта книга поистине первый исторический «памятник», который описывает образовательно-воспитательный процесс, его суть, цели, формы и методы обучения.

Древние предки узбекского народа: саки, хорезмийцы, согдийцы, бактрийцы, шашцы, ферганцы, жившие на этой территории с глубокой древности, населяли территории Хорезма, Согда, бассейнов рек Сурхандарьи, Каш-

кадарьи, Чирчика, Ташкентского оазиса и Ферганской долины. Обобщенная и развитая этими народами наука, культура, искусство занимали свое особое и важное место в истории общей культуры Древнего мира.

Список литературы

1. Каримов И.А. Юксак маънавият – енгилмас куч. Тошкент: Маънавият, 2008.

2. Геродот. История в девяти книгах / Пер. с древнегреч. Г.А. Стратановского. Под. ред. С.Л. Утченко. Л., 1972.

3. Садри Максуды Арсал. Тюркская история и право. Издательство «Фэн» Академии наук Республики Татарстан, 2002.

Лунёва В. В.
д-р искусствоведения, гл. науч. сотрудник
(Ин-т искусствознания АН РУз, г. Ташкент)

ОБЩИЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ ТАТАРО-БАШКИРСКИХ И СРЕДНЕАЗИАТСКИХ НАРОДНОСТЕЙ

Традиционные ювелирные изделия народов Южного Урала, в частности татаро-башкирские, имеют много общего с украшениями народов Средней Азии [1]. Ювелирное искусство этих народов отражает схожие верования, сохранившиеся в фольклоре и ритуалах с древних времен. Все они «тесно переплетались с доисламской традицией, рассматривающей украшения как амулеты и талисманы, то есть предметы, имеющие силу противодействовать злым чарам и привлекать добро» [2, с. 14]. Торжественно и богато украшалась ювелирными изделиями обрядовая одежда, связанная с исламскими праздниками, рождением ребенка и бракосочетаниием.

Особо значимыми в обрядовых украшениях башкир, татар и среднеазиатского населения были головные украшения. Как гласит башкирская пословица, «город красит камень, человека – голова». Считалось, что «головной убор соотносился с сакральным верхом и соответственно украшался солярными символами» [3.] У многих народов голова воспринималась священной частью тела, где якобы обитала душа. У мусульман до сих пор считается неприличным выйти из дома без головного убора.

Нарядные головные уборы обильно украшались разнообразными привесками, каменными и стеклянными бусами, монетами, раковинами. Все это связано с функцией завесы или, отмечает Е. Горожанкина, «сокрытия истинного лика того, что представляет несомненную ценность для всего общества или для микросоциума – семьи… Женщина всегда должна быть скрыта от постороннего взгляда» [2, с. 13].

Например, головной убор девушки башкирки или татарки был шлемовидной формы в виде шапочки «такыя», которая украшалась серебряными монетами и нитями из кораллов в виде бахромы понизу.

Замужние башкирские женщины носили головной убор «кашмау», состоявший из коралловой сетки с серебряными монетами и подвесками с длин-

ной лопастью, пришитой к головному убору сзади. Такое плотно охватывающее голову в виде шапочки-шлема изделие наверху – на макушке – имело отверстие (для перьев?). Монеты и подвески на «кашмау» доходили до бровей и даже закрывали часть лица. Лопасть в виде ленты, прикрепленная на головное украшение, также инкрустированная серебряными украшениями, кораллами, раковинами, нашитыми амулетами, спускалась по спине, закрывая волосы женщины. Монеты часто применяли в головных уборах. К примеру, башкирская шапочка «кэлэпуш» в верхней части полностью покрыта монетами.

К ритуально-магическим головным украшениям Средней Азии относятся «Так'я-тузи», «Соукила», которые также украшались кораллами и металлическими деталями, но в основном без монет. Только монетами, составленными в один ряд, художественно оформлялись отдельные самостоятельные налобные изделия, например «Танга-тузи» или «Тилля-тузи», с которых свисали серебряные подвески в форме стилизованных листиков с коралловыми бусинами.

Как уже было отмечено все ювелирные изделия южноуральских и среднеазиатских женщин помимо эстетического и функционального назначения имели магический смысл – символически оберегать от сглаза и болезней. Исследователь ювелирного искусства Узбекистана Д. Фахретдинова пишет: «Когда богатая хорезмийская невеста надевала ювелирные изделия, входившие в ансамбль, начиная с «так'я-тузи», «кано-осма», «яримтирнок» и других «ук-ей», они полностью покрывали ее голову, пряча макушку, лоб, виски, уши, затылок, шею, не оставляя места для проникновения «злых духов», а в целом, по форме и силуэту, напоминали очень нарядный красочный шлем» [4, с. 126].

Для оберега затылка и спины женщины также существовал ряд украшений. Общими среди них были затылочные ювелирные украшения из металла и бус, а у башкирских женщин еще и упоминавшиеся выше украшения лопасти из ткани, на которые нашивались амулеты в виде треугольного тумора, стилизованной лягушки, из раковин каури собранные композиции в виде многолепесткового цветка с выделенным центром, все это считалось надежным оберегом и способствовало деторождению. Наиболее распространенное среднеазиатское (Хорезм) затылочное украшение «ук-ей» (лук со стрелами) изготовлялось из позолоченного серебра с подвесками в виде когтей, которые крепились к шапочке сзади.

Особая группа украшений – нагрудные. Они, как считалось, охраняли входные отверстия одежды украшениями для груди, которые якобы отпугивали несчастья, оберегая здоровье для благополучного деторождения. Это очень разнообразные изделия – от простых ожерелий до сложных многоярусных комплектов. У женщин исследуемой группы в настоящей статье очень популярны и схожи сетчатые нагрудные изделия.

Так, башкирское нагрудное женское украшение «селтер», означающее «кружево», «сетка» ювелиры изготовляли из переплетенных нитей с

нанизанными на них кораллами и монетами. Татарское металлическое украшение «буков» (пластина с сердоликом и гравированным узором) аналогично туркменским.

Нагрудное украшение «хафабанд» (юг Узбекистана Сурхандарья), выполненное из разноцветного бисера с мотивом узора «шохидор» (рога), очень похоже на нагрудники поволжских женщин. Это украшение трапециевидной формы с архаическим геометрическим орнаментом (ромбы, рога). «Хафабанд» (производное от «хафа» – грусть, печаль, горе и «банд» – завязка) – как бы преграждающая путь горю и печали, завязывающая горе [2, с. 131].

Многие нагрудные изделия (они назывались – нагрудники) южноуральских женщин имели тканую основу, украшенную ювелирными деталями, а у среднеазиатских женщин грудь на платье закрывали многоярусные украшения из бус с серебряными изделиями, и только иногда у узбекских и каракалпакских женщин имели место тканые нагрудники.

Другой тип ювелирных изделий исламских женщин – перевязь. Из ткани адрас женщины делали подмышечные ластовицы, украшенные серебряными медальонами. Такими подмышечными украшениями, пользуются таджички, они называются у них «кулфак», а у башкирок «хасите». В украшении перевязь также можно заметить черты сходства. Перевязь – довольно древний тип украшения у многих народов мира, его назначение – удержать душу в теле. У татарских женщин оно украшалось бляхами, бисером, пуговицами. Аналогичная перевязь башкирской женщины «хасите» состояла из широкой тканой ленты, она надевалась через правое плечо и была украшена металлическими украшениями в виде пряжек, брошей, медальонов, монет и амулетом с изречениями из Корана. Молодая жена с приездом в дом мужа надевала перевязь, которая означала пожелания плодовитости женщине и охраняла ее от негативного.

Перевязь женщин Средней Азии «хайкаль», «культик-тумор», то есть подмышечный тумор, крепилась от левого плеча к правой стороне тела. Она состояла из металлических пластин без тканой основы. «Он (тумор) подвешивался на тонких многорядных цепочках, которые на всем протяжении соединялись между собой изящными золочеными пластинами с цветными камнями и бирюзой» [3, с. 80]. Украшение «хайкаль» изображено на миниатюрах Узбекистана (Бухара, XVI века). Считалось, что душа выходит из тела человека через подмышку.

В целом все обрядовые ювелирные изделия украшены чаще всего сердоликом, раковинами каури, кораллом, бирюзой, монетами, которые в той или иной мере считались магически-заклинательными оберегами. В комплекте украшения они дополняли друг друга положительными качествами и укрепляли функцию оберега. Считалось, что сердолик, например, это камень счастья, даже сейчас он обязательный атрибут зачатия или родов, а если при родах женщина подержит камень во рту, ребенок родится

здоровым и красивым. Сердолик по поверью, охраняет супружеское счастье и верность.

Раковины каури считались сильным оберегом. Они являлись талисманом от бесплодия; это атрибут Вишну, в греческой мифологии – атрибут Афродиты. До сих пор ими лечат бессонницу, а присутствие раковин в доме обеспечивает ему надежную охрану.

Волшебной силой обладали монеты, приносящие владельцу обеспеченность и удачу в украшениях. Во время свадьбы невесте в рот клали монету, ее затем опускали в воду, которую пили жених и невеста.

Особой популярностью у женщин пользуются украшения из бирюзы – символа счастливой любви и благодатной семейной жизни. Любое зло, считалось, теряет силу, если женщина находится под защитой бирюзы и т.д.

Следует отметить, что благодаря Великому шелковому пути ювелирные украшения Южного Урала и Средней Азии имеют много общего. В каждом регионе бережно хранятся древние самобытные, только для каждого из них характерные неповторимые черты.

Список литературы

1. Авижанская С.А., Бикбулатова Н.В., Кузеев Р.Г. Декоративно-прикладное искусство башкир. Уфа, 1964; Шитова С.Н. Башкирская народная одежда. Уфа, 1995; Горожанкина Е.М. Общие черты в ювелирном искусстве казанских татар и народов Средней Азии // Культура, искусство татарского народа. Казань, 1993.

2. Горожанкина Е.М. Таинство серебряной завесы // «Творчество». М., 1991, №9.

3. Майтдинова Г. Костюм раннесредневекового Тохаристана // Автореф. дис... канд. иск. наук. Ташкент, 1991.

4. Фахретдинова Д.А. Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент, 1988.

Малафеева М. А.
аспирант (Московский ин-т развития образования)

ВЛИЯНИЕ МИГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ НА РАЗВИТИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЕЕ ПОСЛЕДУЮЩЕЕ СОХРАНЕНИЕ (НА ПРИМЕРЕ СТАРООБРЯДЦЕВ ФЕДОСЕЕВСКОГО СОГЛАСИЯ)

Миграция вместе с остальными факторами существенно повлияла на культурные характеристики старообрядческих согласий и толков. Массовые миграции связаны с государственными гонениями, начавшимися в 1685 г., когда царевна Софья по настоянию патриарха Иоакима издала против старообрядцев 12 статей. В них содержалось запрещение любым образом поддерживать старую веру. В свою очередь петровские преобразования сделали социокультурный раскол Руси еще более жестким, непримиримым и необратимым, а главное – многомерным, развивающимся одновременно в нескольких направлениях.

В первую очередь это привело, к отчуждению светской власти от религии, вплоть до признания ее властью Антихриста. Более того, в оригинальных старообрядческих текстах можно увидеть прямое указание на отсутствие бо-

гоустановленности, то есть на полную десакрализацию власти, в особенности указания на Петра Алексеевича. Так или иначе, с началом Петровских реформ в России стали трансформироваться культурные ценности, идеи и стиль произведений культуры, формы житейского поведения, стали внедряться новые обряды и традиции, в то время как старые отвергались.

Петровские реформы разрушили основы старого национализма в культурной и религиозной жизни страны. Это понимали не только давние приверженцы старого обряда, но и широкие массы населения. 16 марта 1718 г. издан Указ, который, включая и инструкции Петра правительственным агентам по борьбе с расколом, был целиком проведен в жизнь. Преследуемые христиане бежали в Поморье, Сибирь, на Дон и за пределы России. Духовными центрами становились монастыри и скиты, которые основывались часто в глухих, незаселенных местах старообрядцами, сбежавшими на окраины России из Москвы и других крупных городов, считалось, что только там осталась возможность вести духовную деятельность.

В то же время нужно заметить, что Петр I открыто помогал тем из старообрядцев, которые не осуждали его, а помогали ему строить империю, Так, например, сам Петр предоставил возможность существования таких старообрядческих поселений как Выгу и Ряпина Мыза. Однако, все эти случаи помощи и сочувствия оставались все же исключениями на общем фоне гонений, помогая старообрядцам пережить преследования только тогда, когда сами они были достаточно сплочены, богаты и влиятельны. Широкая же масса раскольников тяжело страдала от разветвленной, хотя и хаотической системы борьбы с их верой и их общинами [1].

Одним из результатов миграции стало развитие старообрядческой культуры по двум направлениям: городское и сельское. Общины, оставшиеся в городах, развивались в условиях реформированного общества, в то время как мигрировавшие на окраины и в села, оставались замкнутыми и настроенными против какой-либо модернизации.

Одним из векторов развития городской и сельской старообрядческой культуры является самоизоляция и обособление. Каждая из этих культур имеет свои особенности и отличия, которые и являются границами между городом и селом.

Сельскую религиозную общину отличает в частности: эскапизм, замкнутость, консервативность, фундаментализм, ориентация на родовую преемственность (генетика). Исходя из вышесказанного, по ходу исследования можно сделать вывод, что такая направленность в развитии общины приводит к отсутствию развития, деградации и вымиранию.

Считается, что сельские жители более религиозны, как по «внешним», так и «внутренним» проявлениям. Из контекста истории видно, что деревня часто являла собой некое пристанище духовности, ведь именно на окраины и в деревни бежали гонимые господствующим строем свободомыслящие.

Нужно отметить, что важной функцией сельской общины являлось сохранение народных традиций. Сельская община так же может быть рассмотрена как субъект воспроизводства традиций, поскольку в ее среде происходило формирование различных локальных вариантов культуры. Семья же выполняла функцию хранения и передачи традиций из поколения в поколение. Для сельской общины характерно сохранение особой внутренней структуры, которая была сформирована еще в царские времена, что, в свою очередь, не способствует развитию в современных условиях урбанизации. Сельская община являлась особым социально-бытовым механизмом, создающим и хранящим традиции. Сохранение последних поддерживалось силой общественного мнения и использованием различных методов наказания и психологического воздействия, в частности, изгнание человека из села, общественное осмеяние провинившегося и т. д., что, однако потеряло положительный результат из-за городского воздействия и миграции.

В отличие от сельской общины, основными чертами городской общины являются: вынужденное социальное общение (отсутствие уединения), в связи с этим послабление в учении, модернизм, неофитство, как основополагающий фактор расширения из чего следует развитие, слияние с другими общинами, эволюция, преобразование. Не редко можно встретить мнение, которое глубоко засело в голове религиозных коренных жителей деревень, о городах, как пристанище антихриста и тому есть немало причин, которые кроются в историческом контексте проблемы.

С учетом развития современного городского общества и тенденции к восстановлению «духовности» городского жителя, такие отличительные черты для развития имеют исключительно положительную тенденцию. Можно смело сказать, что религиозные общины, развивающиеся в больших городах, обладают огромным потенциалом для совершенствования и обладания определенной общественной нишей.

Исходя из уже сказанного, одним из самых ярких примеров развития старообрядчества, по вышеназванным направлениям, является федосеевское согласие, так как согласие начало свое формирование и развитие у истоков раскола (90-х гг. XVII в.). Также отметим, что и по сей день федосеевцы продолжают свое существование, хоть и не в первоначальном виде.

Как пример сельского старообрядчества, рассмотрим Тихвинских карел, которые являются старообрядцами федосеевского согласия и компактно проживают в верховьях реки Чагода Тихвинские старообрядцы бежали еще в начале раскола, на современном этапе развития наблюдается практическое вымирание общины из-за процесса урбанизации.

Стоит обратить внимание, что оставшиеся члены общины представляют «старшее поколение». Они молятся, как умеют, а если что неправильно делают, как говорят они сами, «спросить не у кого». В противовес хотелось бы отметить, что в XVIII – первой половине XX вв. уровень религиозной образованности местных федосеевцев был высоким. Но в наши дни

произошло резкое падение религиозной грамотности. Во многом, по мнению О. М. Фишман, это – «следствие антирелигиозной политики государства в 1930–1970-е гг. (закрытие многих часовен и моленных домов; изъятие икон, крестов, книг; репрессии по отношению к наиболее образованным духовным лидерам). Для настоящего времени характерна утрата четкого конфессионального сознания: многие не знают, к какому согласию относится их община, и называют себя староверами» [4].

В настоящее время оставшиеся живут рассказами и легендами, которые передаются из уст в уста, своей письменной истории не существует. Книжницы канонов не знают, а являются самоучками, однако символ веры знают все. Оставшаяся молодежь крестится стариками в старую веру. Тем не менее происходит обмирщение веры, так как они сами воспроизводят веру по легендам и описаниям.

Ярким примером городского старообрядчества является федосеевское согласие в Санкт-Петербурге.

В городских условиях постоянно создавались социокультурные «механизмы», позволявшие достигнуть компромисса между принципами «ухода из мира» во имя «спасения» с неизбежностью реальной жизни в этом мире и потребностями ведения хозяйства.

Первое упоминание о федосеевской моленной относится к 1723 году и является первым письменным упоминанием о старообрядчестве в Санкт-Петербурге. В 1767 году моленная находилась практически в современном центре города. Позднее в связи с законодательными тонкостями, в отношении старообрядческих общин, здание переходит в другие руки. Однако общиной было приобретено соседнее здание, куда и переехала моленная (1809 год). На соборе того же года были пересмотрены некоторые вопросы вероучения (произошло смягчение). В 1848 году с новой волной гонений моленная была запечатана и позднее полностью закрыта. Последним пристанищем общины стало Волковское кладбище, которое становится известным духовным центром федосеевского согласия Санкт-Петербурга. Община существовала по строгим монастырским порядкам, что вызывало раздражение со стороны главенствующей церкви. Начались применения мер по отношению скитов. После указа 1906 года община сразу же не стала регистрироваться. Однако согласно официальной статистике до 1917 года в Санкт-Петербурге проживало 6000 староверов федосеевского согласия. После закрытия Волковской моленной федосеевцы влились в Невскую Поморскую общину, которая входит в число крупнейших старообрядческих общин Санкт-Петербурга [2].

Старообрядчество прошло длительный, более чем трехсотлетний путь развития. Зародившись как протест консервативно настроенной части русского духовенства против церковных реформ середины XVII века, оно превратилось в массовое реакционно-общественное движение в истории России. Под влиянием революционных преобразований, экономических успехов, бурного развития науки и техники, неуклонного роста образова-

ния и особенно связанными с этими факторами миграционными процессами старообрядчество претерпело серьезные изменения. Наиболее характерны для него такие тенденции, как ослабление фанатизма, отказ от эсхатологических идей, стирание граней между отдельными старообрядческими направлениями и, особенно, между старообрядчеством в целом и православием. Городская культура развивается по новому вектору, и все существующее в ней подчинено этому движению.

Сельская культура имеет более глубокие корни, однако пережитки, мешающие дальнейшему развитию, также тянутся с тех времен. Вместе с тем в деревнях старообрядцев, отмечают исследователи, неоднократно приходилось слышать фразу из уст людей разных возрастов: «Мы из нации староверов». Получается, что потомки старообрядцев-федосеевцев до сих пор осознают своё единение и отличие от окружающих по конфессиональному признаку.

Таким образом, мы видим, миграционные процессы непосредственно влияют на развитие и последующее сохранение религиозной культуры, а именно, вследствие миграции, общины, формирующиеся в городских условиях, имеют тенденцию к развитию, в отличие от сельских общин, которые, в силу урбанизации фактически, приговорены к вымиранию.

Список литературы

1. Зеньковский С. А. Русское старообрядчество. Т. I и II. М., 2006. Институт ДИ-ДИК

2. Кожурин К. Из истории федосеевского согласия в Петербурге [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/7-1-0-1406

3. Миронов Борис Город из деревни: четыреста лет российской урбанизации [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2012/3/m45.html

4. Фишман О.М. Жизнь по вере: тихвинские карелы-старообрядцы. М.: Индрик, 2003. 407 с.

Ролина Н. М.
преподаватель
(Миасский гос. колледж искусства и культуры)

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В СЕЛЕ СЕРПИЕВКА КАТАВ-ИВАНОВСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В последнее время всё чаще мы слышим от фольклористов о разрушении национальных песенных традиций. Существует ряд причин, которые объясняют это явление. Среди них можно назвать современные средства массовой коммуникации, уход пожилых носителей народной традиционной культуры, влияние советского самодеятельного творчества и др.

Мы хотим поделиться своими наблюдениями, полученными из фольклорных экспедиций в село Серпиевка Катав-Ивановского района Челябинской области. В 1783 году сюда привезли тридцать семей староверов из одноимённого села Калужской губернии для работ на заводе.

Нас очень удивило, что во многих домах в этом селе хранятся гармони, что старики и молодёжь до сих пор на них играют. Никто не смог нам отве-

тить на вопрос, почему в расцвет электронной музыки, новых компьютерных технологий этот двухсотлетней давности инструмент вызывает столько радостных эмоций и несёт необыкновенную энергию жителям Серпиевки.

Современная музыка всё больше и больше занимает пространство в обществе молодёжи. Компьютерные технологии позволяют неискушенному молодому человеку создавать музыкальные треки, подбирать запрограммированные тембры инструментов. Для этого не надо обладать ни музыкальной памятью, ни чувством формы, ни особой фантазией. Сейчас редкостью является обучение детей игре на народных музыкальных инструментах, а уж тем более передача этих умений из поколения в поколение.

Благодаря крепкому семейному укладу, трудолюбию, ответственному отношению к любому делу, в Серпиевке передавались навыки игры на гармони от отца – сыну, от деда – внукам. Нам удалось записать игру нескольких гармонистов. Больше всех нас покорил Калинин Михаил Николаевич, 1927 года рождения. Его игра – сплошной экспромт, импровизация.

Он сыграл «Улошную», с которой ходили по деревне, плясали, собирались на «пятачке» у церкви. «Молодёжь ходит, с ними два-три гармониста, громко играют. Вдруг кто-нибудь скомандует «Дырагой!» И, собираются, поют и пляшут три-четыре пары. … Летом – на улице, зимой – по «особым» ходили. Зимой девчата по пять-шесть сидят, прядут, вяжут. Ребята с гармошкой ходят, свистнут, а они (девчата) уже ждут, зовут «заходи!» Наиграются, напоются, следующие идут».

Рассказ Михаила Николаевича все время перемежался со звучанием гармошки. Услышали мы и «Сербиянку», и «Яблочко», и «Подгорную». На гармонях в Серпиевке играют и молодые парни. Звучит гармонь и в сельском клубе, но в чаще всего играют на ней песни советских композиторов, а не традиционные наигрыши.

От участниц ансамбля «Серпияночка» нам удалось записать пляску под частушки «Дырагой».

Дырагой, дырагой,
Я не дырыгая.
У табе мой дырагой,
Наверна, есь другая

Дырагому я крищала:
Дырагой, вернись, вернись.
А по лесу разадвалось:
«Милка, три года дождись».

Дырагой, куды поехал?
Дырагая, по воду
Дырагой, не простудися
Пы такому холоду.

Пели женщины с большим достоинством, особым колоритом и манерой пения. Но такие традиционные частушки не входят в репертуар этого коллектива. На концертных площадках женщины-певуньи перевоплощаются в бархатные платья, девичьи повязки и поют авторские песни.

Жители села знают былички о Лешаньких, Дедушках и Домовых. Мы отметили, что бабушки-рассказчицы обладают актёрским даром: их рассказы о жизни мы слушали то со смехом, то со слезами.

Исаева Людмила Тихоновна говорит: «У! Раньше полно их было (дедушек). Раньше парни рыссказывали. Например, проводють дявщёнок домой, кылясо за ними катится. Возьмуть или шпигаль, или гвоздь какой и засунуть… А потом утром, все проснулись, старуха лежить на пещи, охеаеть. Это Мишки Осипова тёшша. Думають, что такое? Вщера была нырмальная старуха, а сёдня плохо с ней. Смотрють: а у ней гвоздь торщит. Вот, видимо эта..то свиньёй бяжть, то копежкой сделается…»

Любили в Серпиевке и календарные праздники.

Скоморохова Ольга Яковлевна, 1934 года рождения, рассказывает: *«На Троицу в “ВянкИ” ходили, усякаи песни пели. Там такыя всё красивыя, хорошо так там! В “ВянкИ” завивали вянок. Вот на Троицу пойдём завьём, на заговины пойдём развиваем. Две недели ходили в вянки. А народишшу, народишшу-то! И с нашей деревни и Карауловскай, и Катавскай, и Аратскай. А сейчас сосняком там заросло всё – не узнаешь».*

Александра Константиновна Калинина, 1937 года рождения, рассказывает, как праздновали Троицу: *«Три дня гуляли. В рошшу ходили. В бане намоемся, мама косников напекёт, мы выходим, а у ворот ухажёры ждуть, плётками нас хлешшут. (Косники – круглые пирожки (типа беляшей) с начинкой из варёной пшенной каши, лука с яйцом). Мы идём, “Дырагого” поём, а нас хлыстают парни – плётки из берёзы совьют. На гребень (на вершину горы) взойдём – а там бабы с коромыслами стоють и говорять: “Ой, лясные девки идуть”. А мы ишшо громче в гармоню с песнями идем.*

Тады подругу потеряешь – не можешь найтить... В обед придём – другую одёжу одеваем и в клуб: в яйца играем. Вся улица была в яйцах. Накладут целую гору. Мячиком специальным катали из тряпощек, как хлеб круглый. Играли с подругой, кто дальше катнёт. Ещё раскладывали яйца на расстоянии: два яйца кладуть, потом ишшо два и ишшо. Мящиком надо было выбить. Далеко раскладывали!

С Пасхи до Троицы катали яйца. После Троицы на заговины ходили жарили яишницу и уху варили. Мы гуляли весело. Мужики у нас были дращуны. Знали, что всё равно налупают, а всё равно гуляли.

Неделя пройдеть – там завивають плётки. Завязывали плётку на бярёзе (как косу сплятут и повесють). На заговины идуть – так эта плётка завивается. Гадали и ребята. Девки загадывали – будеть он мой или нет. Какая расплетается, а какая – нет.

Окошки ветками берёзы украшали, ковылом белым».

Ольга Яковлевна Скоморохова рассказывает: *«В Рождество ворожились. Кидали за ворот валенки, а ребята поднимуть да закинуть кудынибудь подальше, на сарай. Знають, что там ворожутся и забирають валенки. А мы что, не достанем будто? Кур ловили, петухов. Зайдем в курятник и ловим впотьмах. На свет выйдем – глядим: коли петух – выйдешь замуж, курица – посиди еще в девках. За водой ночью ходили к роднику, возьмем в рот и так во рту несем до дому, выливаем в чаплыжку. Сумеешь донести – быть свадьбе. И на кочерге гадали. Скачешь эдак по двору в темноте и пытаешься с маху открыть кочергой щеколду на воротах. Открыла – знащит, замуж выйдешь. На нощь замок запрешь, ложишься спать. Должен замок открыть жаних. (Если придеть)».*

В этом году мы были гостями на празднике села в Серпиевке. Он проходит ежегодно на площади у клуба. Приходят сюда все жители. Помимо торжественной церемонии награждения, перед сельчанами выступают артисты, местные и приезжие. Досадно наблюдать, что перед зрителями предстают певцы, исполняющие репертуар эстрадных звезд. Местные десятилетние ребятишки читают рэп, пожилые женщины поют эстрадные песни, а песни в народном стиле исполняет коллектив в девичьих кокошниках и сарафанах с блёстками. Все наши собеседницы помнят, как одевались раньше жители Серпиевки. В музеях г.Златоуста и Катав-Ивановска хранится уникальная одежда из Серпиевки.

На праздник все пожилые женщины пришли нарядными. Одели кофты, юбки, повязали самые яркие платки, и непременный атрибут – белые шерстяные носки с галошами. Мероприятие длилось около трёх часов, благодарные зрители внимательно смотрели все выступления.

«Раньше праздники проходили с особым размахом, приходили жители из соседних деревень, народу было «как на вокзале на поезд», – говорит М. Н. Калинин.

Мы почувствовали, что праздники эти необходимы всем жителям села, живое общение нельзя заменить никакими телевизионными передачами. Мы надеемся, что наше сотрудничество поможет сохранить традиции и привлечь к творчеству молодое поколение, позволит ощутить значимость уникальной культуры их малой родины.

Проблема сохранения традиционной культуры, как показывает опыт собирателей, стоит остро не только в этом селе, но и повсеместно в Челябинской области. Южный Урал – уникальная этнокультурная территория, окружённая лесом, горами и множеством живописных озёр, которые являются несомненным «брендом» Урала. Но помимо этих памятников природы на Южном Урале есть деревни и сёла с неповторимой культурой, которые необходимо бережно сохранять для будущих поколений. Это и традиция нагайбаков (Нагайбакский, Чебаркульский районы), это и русские сёла в Башкортостане – Кирябинка, Поляковка, Вознесенка и др., и казачьи сёла

в Варненском районе – Бородиновка, Катенино, сёла Саткинского, Катав-Ивановского районов и многие другие.

В области стоит острая необходимость создания центра традиционной культуры, деятельность которого позволит сохранить нематериальное наследие, поможет решать задачи воспитания подрастающих поколений и достойного представления Урала в ряду культур других территорий России.

Сергейчук Д. П.
начальник отдела воспитательной работы с молодёжью
(Белорусский гос. ун-т культуры и искусств, г. Минск)

ВЛИЯНИЕ БЕЛОРУССКОГО ИГРОВОГО ФОЛЬКЛОРА НА ФОРМИРОВАНИЕ ГЕНДЕРНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ

Белорусские народные игры издревле были эффективным инструментом регулирования отношений между различными гендерными категориями населения. Игра обучала и направляла коммуникативные возможности человека в нужное русло, принятое традицией народа. Народная игра создает такие условия, где мальчики и девочки сознательно регулировали свое поведение, взаимоотношения между собой. Игровая деятельность является настоящей репетицией взрослой жизни. Издревле самым эффективным средством приобретения необходимых знаний и навыков для подрастающего поколения был игровой фольклор. Через него дети узнавали традиционные формы сосуществования человека в обществе, знакомились с законами и правилами существования в природе, с обществом, с самим человеком.

В контексте наших рассуждений сошлемся на мнение известного ученого и фольклориста профессора П. А. Гуда, который утверждает, что фольклор хранит в себе большой потенциал народного воспитания, это национальная школа, которая имеет свои особенности, универсальность педагогических методов. Именно игровой фольклор раньше без всякой теории реализовывал необходимые методики для формирования человека, как личности, руководил жизнедеятельностью человека, устанавливал необходимые условия поведения, вошедшие в неписанный свод морально-этических норм, регулировал систему отношений в обществе. Именно игра здесь выступает одним из основных инструментом воспитания.

В белорусской традиции особое место занимала значимость роли мужского и женского начала. У белорусского народа традиционно мужчина наделялся сверхсилой, мощной волей, выполнял функцию защитника для своей семьи, функцию добытчика пищи, продолжателя рода. Женщина, в источниках белорусского фольклора, занимала вторичное место. Множество примеров подтверждения данной гипотезы мы можем найти в таком разделе фольклора, как устное народное творчество. В пословицах и поговорках, легендах и преданиях, сказках и притчах, песнях, шутках, играх, обрядах и праздниках. Глава семьи – мужчина, жена – его шея и т. п.

Нашими предками давно были установлены конкретные обязанности и функции хозяина-мужчины и хозяйки-женщины. Определена была доминантная позиция мужчины. Сила, смелость, выносливость, ответственность – именно этими качествами всегда наши предки наделяли настоящего мужчину-хозяина. Женщина, как хозяйка, должна была выполнять все дела по дому, заботиться о семье, быть хранительницей домашнего очага, быть добротой, любящей, заботливой, ласковой, вежливой, гуманной, искренней и красивой. В песнях, преданиях, легендах, сказках и пословицах таится огромное количество рекомендованных правил поведения для женщин. Весь фольклор представляет собой единую систему передачи богатого опыта жизни.

Педагогами и психологами отмечено, что формирование характера человека, его мировоззрение формируется в детстве. А самый распространенный вид занятия в детском возрасте – это игра. Точнее, говоря, игра для детей – это их жизнедеятельность. Именно через игру дети познают лучшие образцы этнокультуры. Игры для мальчиков делятся на интеллектуальные, игры с реквизитом, игры для развития физических качеств, выносливости, смелости, воли к победе.

Такие игры, как «Пастушок», «Король-Королевич», «Кузнечики», «Юрия», «Богатырь», «Сила спины», «Гвоздь и колода» и другие, непосредственно направлены на формирование у мальчиков следующих качеств: выносливость, смелость, ловкость, находчивость, активность, ловкость, сообразительность, ответственность, лидерство. Много примеров можно найти в сокровищнице игрового фольклора, где в процессе игровой деятельности формируются физические качества мальчиков. Такие игры как «Колодка», «Гвоздь», «Городки» или «Лапта», «Перетягивание каната на Ивана Купала», «Соперничество с препятствиями», «Прыжки в мешках» и др. непосредственно влияют на физическое развитие ребенка.

Для формирования навыков и любви к хозяйственной деятельности для мальчиков используются следующие традиционные народные игры: «Барки», «Пастушок», «Козел», «Гуськом» и др.

Развитие коммуникативных способностей, формирование уважительного отношения к ровесникам, девочкам, некоторые игры имеют смешанный характер по гендерному аспекту. Традиционные народные игры с мячом, а также большое количество игр направлено на формирование экологической культуры у детей [1].

На воспитание девочек, как настоящих хозяек, направлены игры художественно-творческие, креативные. Девичьи игры формируют особенности, характерные для женского пола. Женственность, нежность, доброта, беспокойство, заботливость, любовь к красоте, искренность, хозяйственность, именно такими качествами должна обладать издревле женщина в понимании наших предков. В соответствии с этим, в игровом фольклоре имеется много практических игр для их эффективного воспитания. Ис-

пользование в игре реквизита соответствующему хозяйственной деятельности женщин, игры с ухватам, игры с атрибутами для кухни, приготовление различных блюд, игры с использованием традиционных кукол и игрушек – все они направлены на формирование у девочек женственности.

Для формирования материнских чувств, привитие заботы к другому, доброты, направлены такие игры, как «Куклы и куколки», «Бабья каша», «Печка», «Сорока-ворона» и т. д. Овладение навыками хозяйственно-домашних дел, например, умение шить, вышивать, мести, плести способствуют такие девичьи игры, как «Огородник», «Речка», «Шью, стираю, убираю», «Каравай», «Пауки», «Сапоги», «Крупник», «По сусекам», «Садовник», «Куделко» и др. Соответственно гендерным обязанностям девочки должны оберегать семейный очаг, создавать доброжелательную и миролюбивую атмосферу, прививать любовь к прекрасному, к природе. Носителем таких характеристик являются игры «Весяльница», «Кот», «Лен», «Ходит молодец», «Соседи».

Анализ существующих подходов к организации работы по гендерному воспитанию позволил нам выделить ряд условий воспитания культуры детей младшего школьного возраста: наличие гендерной компетентности педагогического коллектива, работающего с детьми; создание гендерно-ориентированной игровой среды, использование позитивных средовых влияний (кружки, секции, экскурсии и др.), педагогические технологии создания и реализации серии занятий и игр, развивающего характера мальчиков и девочек младшего школьного возраста, направленные на формирование основ гендерной культуры.

Одной из основных социально-культурных и воспитательных функций народной игры является гендерное воспитание подрастающего поколения, поскольку она есть эффективный инструмент, удовлетворяющий потребности детей, формирующий и обогащающий традиционную систему отношений между мужчинами и женщинами [2].

Своевременное включение детей в игру помогает им сформировать опыт полоролевого поведения, реализовать типичные формы мужского и женского поведения, освоить и свои половозрастные функции. То есть игра в культуре способствовала решению следующих задач воспитания: формировала у детей представление о необходимости участия как женщин, так и мужчин в домашнем труде (выполнять женские и мужские обязанности в семье); развивала эмпатию, понимание чувств другого (разрешать семейные проблемы и конфликты); формировала уважение мужчины к женщине, а женщины к мужчине, навыки полоролевого поведения в общественных местах, в бытовых взаимоотношениях в семье, в интимных взаимоотношениях, в вопросах воспитания детей; формировала представление о мужественности и женственности; развивала способность к любви, характеризующейся духовным единством.

Итак, в комплексе с другими воспитательными средствами, народные игры представляют собой основу начального этапа формирования гармонически развитой, активной личности, сочетающей в себе духовное

богатство, моральную чистоту и физическое совершенство. Педагогу-организатору, работая с детьми надо помнить, что впечатления детства глубоки и неизгладимы в памяти взрослого человека, образуют фундамент для дальнейшего развития его нравственных чувств, сознания и проявления их в общественно полезной и творческой деятельности.

Значение белорусских народных игр в развитии и воспитании личности в младшем школьном возрасте уникально, так как игра позволяет каждому ребенку ощутить себя субъектом, проявить и развить свою личность. В играх проявляются национальный дух народа, лучшие черты национального характера, представления о чести и благородстве, стремление к идеалам.

Список литературы

1. Аникеева Н. П. Воспитание игрой: Кн. для учителя. М., 1987. 144 с.

2. Богданович О. Н. Формирование гендерной культуры учащихся. Мозырь: Белый Ветер, 2009. С. 4.

Скульмовская Л. Г.
д-р социол. наук, проф. (Тюменский гос. ин-т культуры)

Алексеенок Н. В.
начальник Управления культуры (г. Нижневартовск)

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЭТНИЧЕСКОГО ТУРИЗМА В РЕГИОНЕ

Этнический туризм основан на интересе туристов к повседневной жизни народов, к ознакомлению с их традициями и обрядами, художественным творчеством и декоративно-прикладным искусством. В современном унифицированном мире человек стремится к самоидентификации, изучает свои этнические корни, чтобы почувствовать себя особенным, обладателем собственных культурных традиций. Этнический туризм содействует более тесным связям, обмену культурными традициями представителей различных этносов, вовлечению их культуры в мировое культурное пространство.

В некоторых литературных источниках этнический туризм ставится в один ряд с сельским (аграрным), который рассматривается в узком смысле как проведение мероприятий (спортивных, оздоровительных, культурно-развлекательных), направленных на создание благоприятных условий в сельском хозяйстве и обеспечение оптимальной конкурентной среды на туристическом рынке (рыболовство, коневодство, производство дичи и т. д.). В широком значении аграрный туризм можно рассматривать как доминирующую ключевую отрасль в территориальном аспекте, когда остальные отрасли технологически «подстраиваются» под соответствующую природно-рекреационную среду.

Новое понимание роли культуры в развитии общества и осознание необходимости сохранения в нем культурного многообразия расширяет

перспективы этнического туризма, выступающего специфической сферой общения, способом вхождения в другую культуру, необходимым условием духовного взаимообогащения представителей разных культур. В современных условиях почти в каждом регионе России получают развитие проекты в области этнического туризма. Уральский регион является уникальной территорией, в которой традиционная культура разных народов претерпела разнообразные этнические, конфессиональные и цивилизационные воздействия. В результате сложилась специфическая по своему культурному разнообразию среда, представляющая интерес для широкого круга специалистов: этнографов, историков, культурологов, социологов, практиков в области культуры и искусства, а также для бизнес-сообщества и туристов.

Основные инвестиционные проекты в области как этнического, так и сельского туризма разрабатываются с целью развития сети гостевых домов и мини-гостиниц, центров народных промыслов и ремесел, музейных комплексов, объектов экскурсионного показа. В Свердловской области, например, сельские гостевые дома строятся по принципу родового поместья, которые предполагают возрождение народных обрядов, праздников и ремесел с ориентацией на жизнь семьи в гармонии с природой. Широкое распространение получило развитие «игрушечных деревень» для «туриста одного дня» как искусственно создаваемых культурных комплексов из типичных национальных построек вблизи крупных административных центров.

По мнению А. А. Кочеткова и А. Н. Дунец, в Алтайском крае имеются перспективы для создания таких агротуристских комплексов, основанных на взаимосвязи сельских гостевых домов, владельцев туристских ресурсов, организаций, оказывающих туристско-рекреационные услуги, агропредприятий, представляющих туристский интерес, и органов управления, координирующих сферу сельского хозяйства и туризма [3, с. 279.]. В связи с этим в Алтайском крае особенно активно предпринимают попытки заинтересовать туристов атмосферой сельского русского быта. Одним из примеров развития этого направления является туристская база «Русский дом», а в отдельных районах края, учитывая специфику их истории и культуры, предполагается реконструкция усадьбы в казачьем стиле с целью демонстрации туристам повседневной жизни казаков.

В Пермском крае приоритет отдан культуре славянских этносов, где значительное внимание уделяется работе со школьниками, а экскурсии, обзорные и тематические занятия проводятся на реальных объектах. Например, Чусовской этнографический парк включает следующие объекты: музей истории реки Чусовой, крестьянскую избу с предметами быта и орудиями труда, с живыми гусями, курами и утками, сельскую лавку с ассортиментом товара, музей игрушки, музей писательских судеб, кузницу, Свято-Георгиевскую церковь, трапезную [1, с.12].

На территории Краснодарского края, благодаря развитию этнотуризма, появилась возможность познакомиться с традициями народов Кубани.

Вниманию туристов предлагаются казачья хата, казачья печь и птичник, а в местном трактире они могут оценить качество кубанской кухни. На данном примере наглядно проявляется тесная связь этнического и сельского туризма. Кроме того, в Крымском районе Краснодарского края функционирует этнический культурно-развлекательный центр «Кавказские легенды», в котором гостей знакомят с черкесскими обычаями и фольклором, угощают блюдами национальной кухни. Туристы могут принять участие в театрализованной постановке черкесской свадьбы и национальных танцах вместе с артистами.

Наличие такого количества крупных проектов в области этнотуризма свидетельствует об устойчивом интересе к традиционной культуре этносов, их языкам, обычаям, обрядам, поэтому строительство объектов этнического стиля становится перспективным направлением развития внутреннего туризма в России. Правительство Ханты-Мансийского автономного округа – Югры также планирует привлекать коренные народы к развитию этнотуризма в регионе. Особое внимание в социально-экономическом развитии коренных малочисленных народов Севера уделяется мероприятиям, направленным на создание условий для устойчивого функционирования традиционных отраслей хозяйствования, поддержку традиционного образа жизни и природопользования, содействие занятости населения [2].

Нижневартовский район – особая территория в составе Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, обладающая самобытным историко-культурным потенциалом. В соответствии со стратегией целевой комплексной программы «Развитие культуры и туризма в Нижневартовском районе на 2014–2020 годы» в районе озера Савкино на территории бывшей базы отдыха «Лесная сказка» предусматривается создание Архитектурно-этнографического туристического комплекса «Центр сохранения традиционной культуры». Проект направлен на сохранение, развитие и возрождение художественных народных промыслов, национальных традиций, организацию отдыха и досуга различных групп населения региона. Центральная часть Нижневартовского района – место проживания смешанного населения (коренного и старожильческого) с численностью 18,6 тыс. чел., из них коренных жителей – 1,2 %. Такие районы являются специфической формой особо охраняемых территорий, к которым относятся территории традиционного природопользования (родовые угодья) [4, с. 75].

В рамках проекта планируется строительство этнодеревни – современной базы для ознакомления жителей и гостей Нижневартовского района с материальной и духовной культурой коренных малочисленных народов Севера, историей нефтегазового освоения региона. При этом учитываются особенности многонационального состава населения, формировавшегося в период освоения нефтегазовых месторождений. Данный комплекс может служить местом для приема официальных делегаций и стать любимой тер-

риторией отдыха жителей Ханты-Мансийского автономного округа – Югры. Планируемые для размещения объекты в рамках проекта:

− Хантыйское стойбище (Большой чум, лабаз, изгородь, хлебная печь, костровое место, гостевой домик, укомплектованный костюмами, мебелью, посудой).

− Русское подворье (русская изба, телега, амбар, баня, колодец, мельница).

− Татаро-башкирская юрта (сани, телега, колодец, баня, печь, кострище, изгородь, атрибуты для национальных игр, столб, бревно).

− Украинское подворье (украинская изба, колодец, изгородь, телега)

− Кавказское подворье (кавказская изба-сакля, домашняя утварь, хлебная печь).

− Городок мастеров (хата, кузница, гончарный круг, подворье ткача, концертная площадка, торговые ряды).

− Здание музея (экспозиции нефтегазового освоения территорий Нижневартовского района). Создание этнодеревни позволит проводить на ее объектах мероприятия этнографического характера и привлекать туристов, в том числе – иностранных.

В настоящее время в различных регионах России создано значительное количество этнодеревнь (многие находятся на стадии проектирования) с целью развития предпринимательства, поощрения частной инициативы местных жителей, увеличения уровня их благосостояния. Нижневартовский район обладает достаточными туристскими ресурсами для развития этнического туризма, и значительную роль в данном аспекте играет, прежде всего, наличие уникальных традиций и обычаев коренного населения, народных промыслов и ремесел. Он обладает также весьма привлекательными достопримечательностями, которые могут рассматриваться как элементы экскурсионного показа и выступать в качестве дополнительного конкурентного преимущества повышения привлекательности региона.

Список литературы

1. Виноградова Н.Б. Этнографический туризм: пути и технологии развития // Научно-экспедиционный и познавательный туризм в России: опыт, пути и перспективы развития. Екатеринбург, 2007. С.12–15.

2. Комплексная программа социально-экономического развития Нижневартовского района на 20007 – 2017 годы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // www.n-vartovsk.ru / komplexprogram,

3. Кочеткова А.А., Дунец А.Н. Перспективы создания агротуристских комплексов в Алтайском крае // Экономика. Сервис. Туризм. Культура: сб. науч. статей. Барнаул: Изд – во АлтГТУ, 2013. С. 279 – 282

4. Соколов С.Н. Экономико-географическое положение Нижневартовского региона. Характеристика и анализ. LAP LAMBERT Academic Publishing, Saarbrucken, Deutschlan, 2013. 127 с.

Слячкус Х. В.
аспирант (Тюменский гос. ин-т культуры)

ЭТНОКУЛЬТУРОЛОГИЯ И РАЗВИТИЕ ЭТНИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ

В современном российском обществе этнонациональные проблемы приобретают важное значение. Особая роль в формировании ответственной и толерантной личности гражданина, который будет опираться в своем развитии на духовные традиции предков, защищать ценности, выработанные многовековой историей, принадлежит системе образования. Культурологический подход позволяет рассматривать этнопедагогические явления как совокупность культурных компонентов на широком социокультурном фоне с учетом локальной культурной ситуации, а изучаемые объекты – как феномены этнокультуры [1, с. 7].

В научной литературе существует понятие «этническое самосознание», которое характеризуется как важный компонент и непременное условие каждого этноса. Этническое самосознание включает суждения членов этноса о характере действий своей общности, ее свойствах и достижениях [2, с. 98]. Этнопедагогика как самостоятельное научное направление в исследовании социализации и образования сформировалось во второй половине XX века, основные понятия и концепции которой стали в дальнейшем использоваться в этнокультурологии. Чтобы разобраться в содержании важнейших для этнокультурологии понятий, обратимся к уточнению смысла фундаментальной категории «культура».

В этнокультурологии традиции, язык, религии, быт, семейно-родственные и другие отношения выступают как основные средства воспитания и становления человека, конкретного этноса. Культура при этом рассматривается как сложно организованная, исторически развивающаяся система материального, духовного и социального выражения человеческой деятельности, отражающая в своем содержании, морфологии и функциях процесс освоения человеком действительности и самого себя. Это не просто совокупность результатов человеческой деятельности, а именно система, т.е. целостность, строящаяся на сложных взаимосвязях и взаимозависимости составляющих ее элементов. Изменение одного из элементов в системе неизбежно приводит к изменениям других, связанных с ним элементов, к определенной модификации системы в целом [1, с. 94].

Известно, что культура обладает и другими свойствами: социальностью (в ней всегда присутствует момент взаимодействия людей, она создается в обществе, является его функцией); преемственностью (культура не может существовать без передачи опыта от поколения к поколению, которая обеспечивает ее развитие); знаковостью (вся культура может быть представлена в виде знаковой системы, любой ее объект в процессе создания наделяется знаково-символическим смыслом).

С термином «культура» тесно связано понятие «культура этноса», которая означает реальное культурное «состояние» и достояние этнической общности, образовавшееся в результате его развития, многочисленных контактов и взаимодействий с другими этническими общностями. Согласно научной теории Л.Н. Гумилева, культура – это создание людей, будь то изделие техники, шедевр искусства, философская система, политическая доктрина, научная концепция или просто легенда о веках минувших. Культура существует, но не живет, ибо без введения в нее творческой энергии людей не может либо сохраняться, либо разрушаться [3, с. 171].

Этническая культура, по мнению В. М. Межуева, «самодостаточна, находится на полном самообеспечении и ей нет дела до другой культуры, поскольку принципом ее существования является изоляционизм. Она не нуждается в трансляции и является, как правило, культурой дописьменной, имеет культовый характер. Ее основу составляют «освещенные мифологической символикой нормы и образцы поведения людей, бережно охраняемые и неизменные надличностные «святыни», определяющие собой весь строй и уклад народного бытия» [4, с. 256].

В культуру этноса входят различные компоненты: элементы культуротворческой деятельности других этносов (включая язык, художественное творчество и т.д.), продукты современной цивилизации, массовой культуры. К примеру, при генеалогической классификации языки объединяются в языковые семьи, семьи делятся на группы (или ветви), а некоторые из них разделяются на подгруппы.

Так, одна из самых изученных и многочисленных языковых семей – индоевропейская, на языках которой говорят около 45% населения мира. Эта семья подразделяется на славянскую, балтийскую, германскую, кельтскую, романскую, албанскую, греческую, армянскую, иранскую, нуристанскую и индоарийскую группы. Славянская языковая группа распадается на три подгруппы: восточнославянскую (русские, украинцы, белорусы); западнославянскую (поляки, лужичане, чехи, словаки) и южнославянскую (словенцы, хорваты, славяне-мусульмане (боснийцы), сербы, черногорцы, македонцы, болгары) [1, с. 69].

Процесс формирования языковых семей был тесно связан с расселением человечества, но далеко не всегда языковая близость обнаруживается у соседних народов, часто она выявляется у народов, живущих далеко друг от друга. Географические границы распространения языковых семей и групп на протяжении истории беспрерывно менялись. Именно языковая классификация позволяет обнаружить их внешне скрытую этническую близость: либо эти народы имеют общие генетические корни, либо в далеком прошлом они жили на соседних территориях.

Языки – это важный, но не единственный источник для разграничения этносов и этнических групп, соответственно, обратимся к понятию «преемственность поколений» как условию развития этноса, посредством

которого передается этническая самобытность. Преемственность осуществляется во времени и пространстве, обеспечивается природными факторами, наследственностью, обучением специальным видам деятельности, обучением и воспитанием.

В целом можно сказать, что для изучения особенностей определенного этноса необходимо проводить исследования в области этнической психологии и самосознания, этнокультурологии, изучающих этническую картину мира, т.е свойственные этнической общности способы мировоззрения. Этническая картина мира находит свое вербальное (словесное) и художественно-образное отражение в творчестве, фольклоре, этническом стереотипе поведения, свойственном тому или иному народу.

В этнической картине мира человек рассматривается, прежде всего, как органическая часть природы и частица этнической общности, как духовное существо. Одна из главных ценностей – преемственность по отношению к предкам, верность традициям, обычаям. С культурологической точки зрения более близким оказывается определение фольклора, отражающее его место в исторической эволюции художественно-образного «континуума» культуры. В этом смысле понятие «фольклор» означает все сферы народного художественного творчества, в том числе и те, к которым обычно это понятие не применяется (народная архитектура, народное декоративно-прикладное искусство и т.д.), поскольку оно отражает неоспоримый факт: все виды и жанры профессионального искусства имеют свои истоки в народном творчестве, народном искусстве [1, с. 194].

Б.Н. Путилов в работе «Фольклор и народная культура» выделяет 5 позиций отношения к предметному полю фольклора:

1. Фольклор включает всю совокупность, все многообразие форм традиционной культуры.

2. К фольклору относится весь комплекс традиционной духовной культуры, реализуемой в словах, идеях, представлениях, звучаниях, движениях, действиях.

3. Фольклор включает только комплекс духовной культуры, относящийся к искусству.

4. Фольклор – это, в первую очередь, сфера словесного искусства.

5. К сфере фольклора относятся явления и факты вербальной духовной культуры во всем их многообразии [5, с. 23].

В современных условиях российская полиэтническая среда жизнедеятельности человека как бытие в пространстве и во времени, заключающаяся в совместном существовании коренного и некоренного населения, имеет особое предназначение для такой научной области, как этнокультурология, изучающая формирование и развитие этнических особенностей культуры.

Список литературы

1. Бережнова Л. Н., Набок И. Л., Щеглов В. И. Этнопедагогика. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Академия, 2013.

2. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973.

3. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М., 2003.
4. Межуев В. М. Национальная культура и современная цивилизация // Освобождение духа. М., 1991.
5. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994.

Соковиков С. С.
канд. пед. наук, доцент (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ИГРОВЫЕ АСПЕКТЫ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Традиционное народное искусство (фольклор) понимается, прежде всего, как устное народное творчество. Но не менее содержательными являются и другие его проявления, к числу которых относится сфера традиционного декоративно-прикладного искусства.

Во многих фольклорных формах игровое начало «просматривается» вполне отчетливо, например, в обрядовом фольклоре, театрализованных игрищах, игровых песнях, детском фольклоре, построенном на загадках и др. Сложнее дело обстоит с народным декоративно-прикладным искусством. В подавляющем большинстве публикаций, посвященных этому явлению, где затрагиваются игровые аспекты, говорится об использовании игровых форм и элементов в процессе педагогического приобщения к фольклорному творчеству. Представляется, однако, что игровое начало присуще как фольклору в целом, так и всем сферам его проявлений. В этом смысле народное декоративно-прикладное искусство – не исключение. Более того, осмысление игровых аспектов этого явления позволяет более полно показать содержательность его значений, действенность образов, яркость изобразительно-визуальных решений.

Для обращения к игровым аспектам целесообразно уточнить наше понимание игры. Этому феномену дается обширное множество определений, как общефилософских, так и дисциплинарно специфицированных. Это не удивительно, поскольку феномен игры в определенной мере сомасштабен культуре в целом. В нашем случае под игрой понимается форма деятельности, производимой на сконструированных условных основаниях, включающая творческое воображение субъекта игры в подобных условных обстоятельствах, где результирующий эффект игры, главным образом, заключается в удовольствии от переживания самих игровых перипетий. При этом проекции утилитарных, практически-функциональных локусов безусловной реальности воплощаются в пространстве игры в превращенных, преобразованных формах. Добавим, что игра – это всегда игра «с чем-то» (мыслимым или опредмеченным материалом) и «во что-то» (в объект, расположенный за пределами игрового пространства).

Отметим сразу, что декоративно-прикладное искусство не представляет собой «чистый» случай игры, поскольку его артефакты сочетают и художе-

ственно-эстетические свойства (с присущими им условностью, воображением, фантазийностью), и практически-утилитарные функции, то есть, вписанность в сферу безусловной, прагматической реальности. Но именно в этой синкретичной нераздельности утилитарного и художественно-условного декоративно-прикладное искусство предстает особым модусом игровой культуры. Исходя из определения игры, данного выше, рассмотрим игровые аспекты сферы декоративно-прикладного творчества несколько подробнее.

Первый аспект связан со спецификой обращения к исходному материалу. Если изготовителю важна прямая, практическая функция предмета, то ему достаточно использовать приемы обработки материала, обеспечивающие подобную функциональность. Если же предмет замысливается как декоративно-прикладной артефакт, автор создает в воображении, а затем воплощает реально образ, принципиально выходящий за пределы утилитарной функциональности. Тем самым артефакт играет роль образа, не совпадающего с практическим назначением предмета. Закономерно, что, выполняя замысел, мастер декоративно-прикладного искусства вступает в игровые отношения с исходным материалом. И тогда происходят изменения формы предмета, не обусловленные прямой функцией, включается хроматическая и фактурная игра с поверхностью, дающая свойства, изначально материалу не присущие, например, поверхность металла становится чешуйчатой или зернистой, желтая глина – темно-красной и т.д. Причем в некоторых случаях обыгрываются именно природные свойства материала, например, фактура дерева, но это также игра, условно преображающая особенности внутренней структуры природного материала в человечески инструментованный декоративный мотив.

Второй аспект не просто связан с предыдущим, но проистекает от него. Артефакт, в силу вложенных в него художественно-выразительных свойств, идущих от искусства (как также игрового феномена), помимо утилитарного назначения выполняет особую роль – «играет» образ, в который его облекает автор, аналогично тому, как костюм, грим и текст персонажа облекают реального актера в театре. Только в отличие от приведенной аналогии, где все же можно достаточно отчетливо отличить исполнителя от персонажа, единство утилитарно-прикладного и художественно-игрового в декоративно-прикладном искусстве носит органически целостный характер. Это достигается, в том числе, игрой с культурными подпространствами, «растворяющимися» в органической слитности образного решения артефакта.

Рассмотрим это на простом примере: посуде, стилизованно воплощающей облик птиц или животных. Основная конфигурация формы соответствует утилитарному назначению предмета, тем самым делая его неотъемлемым элементом пространства повседневности. Само декоративное решение уже вписывает артефакт в эстетически значимую среду, представляя его функциональной частью эстетического пространства. Птицы и животные, как прототипы для стилизации, делегируют в артефакте пространства природного мира, нередко – в одомашненных, окультуренных вариан-

тах (утка, лошадь, петух). Представители животного мира избираются отнюдь не произвольно, поскольку представляют образы, значимые в пространстве мифологического сознания. По сути, перед нами своеобразный «театр одного актера», в котором один артефакт играет множество ролей по законам «драматургии» названных выше пространств.

Еще один игровой аспект непосредственно связан с соотношением утилитарно-прикладного и художественно-эстетического начал в декоративно-прикладных артефактах. Известно, что в отличие от «чистого» искусства художественное решение продуктов в этой сфере не имеет обособленного, самодостаточного характера. Вместе с тем энергия образной выразительности, заключенная в подобных решениях, находит выход именно посредством игровой репрезентации. Так, детали бытовых предметов, выполненные в форме фигурок, презентуют скульптурный жанр, причем демонстрирующий нередко высокое мастерство, стилевое и сюжетное разнообразие (от анимализма до мифологических образов). Роспись посуды (кувшинов, подносов, тарелок и др.) представляет собой богатейшую «картинную галерею», в которой изобразительные решения играют «роли» пейзажей, натюрмортов, орнаментальных композиций и даже жанровых сюжетов. Причем это именно игра, основанная на том, что в ней каждая вещь, несущая прямую практическую пользу, «притворяется» одновременно чем-то иным, проигрывает это иное, вовлекая тем самым в игровые отношения и своего пользователя. Разумеется, мы не приписываем подобные способности самой вещи. Игровые свойства закладываются создателем декоративно-прикладного артефакта и проецируются его посредством пользователю.

Вполне отчетливо и вместе с тем специфично проявляются игровые аспекты в собственно декоративном народном творчестве. Речь в этом случае идет о предметах, не предназначенных для использования в хозяйственных или производственных нуждах. По сути, их единственной прикладной функцией является обеспечение комфортности среды обитания через насыщение ее гармоничными образными элементами, проще говоря – украшение. Но уже в происхождении многих традиционных декоративных артефактов можно увидеть функционально-игровые мотивы. Так, например, знаменитый вятский промысел, так называемая «Дымковская игрушка», истоками уходит в празднично-ритуальные традиции, обладающие игровыми свойствами по определению. Поначалу глиняные свистульки и женские фигурки изготавливались в качестве ритуальных элементов праздника «Свистопляс», посвященного поминовению участников и жертв легендарного «Хлыновского побоища». Таким образом, эти декоративные изделия были непосредственно включены в игровые праздничные действа. Со временем сюжетно-ритуальное содержание было забыто, но яркость, выразительность, самобытность дымковских изделий послужила основой сохранения и развития промысла. Теперь дымковские фигурки служат для украшения интерьера.

Нам же важно отметить, что и при таких существенных функциональных изменениях (от ритуального действа до эстетизации среды) декоративный артефакт не утрачивает своей игровой природы, которая в новых условиях проявляется в иных ракурсах. В случае с дымковской игрушкой можно отметить несколько аспектов. При их описании целесообразно использовать «сценическую» матрицу как теоретическую модель. Во-первых, увеличивается число и разнообразие персонажей этого «кукольного театра». Помимо традиционных птиц и лошадок появляется множество другой живности. Кроме женских фигурок, олицетворявших когда-то «хлыновских вдов», возникает весь человечий люд, от мала до велика. Во-вторых, образы персонажей становятся более выразительными в силу того, что «схвачены» в момент действия, например, в вариантах традиционной фигурки «водоноски». Не случайно отмечено, что эта выраженная экспрессивность порождает объединение дымковских изделий, приобретаемых по отдельности, в своеобразные композиции в единой «сценической площадке», то есть, приводит к своего рода спонтанной «драматургии» и «инсценизации». Наконец, логическим продолжением развития игрового потенциала служит возникновение в творчестве дымковских мастеров многофигурной композиции, включающей различных персонажей (нередко – и животных), объединенных общим сюжетом. Драматургия подобных сюжетов достаточно разнообразна: тут и оживленно судачащая о чем-то троица женщин, и удалой гармонист в сопровождении льнущих к нему сударушек (и собачки, вьющейся у ног), и супружеская чета, заботливо укладывающая малыша на теплую печную лежанку, и развеселое катанье с горки малышни и взрослых (опять-таки с участием собачки), и степенное чаепитие… Чем не многожанровый, красочный мир-театр, разыгрывающий разнообразные и динамичные сюжеты!

Таким образом, даже в случае сугубо декоративных артефактов, тяготеющих по сравнению с предметами прикладного характера к большей, казалось бы, статичности, они обнаруживают собственную выразительную динамику, реализуемую в значительной мере благодаря игровому потенциалу своей художественно-образной природы.

Томберг О. В.
канд. филол. наук, доцент
(Уральский федеральный ун-т, г. Екатеринбург)

МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

Изучение художественного образа (ХО) в лингвокультурной перспективе представляет собой междисциплинарное исследование в русле историко-филологической парадигмы. Лингвокультурная специфика художественного образа – это сложный клубок влияний и взаимозависимостей по

линии «язык – культура – образ». Для системного изучения лингвокультурной специфики образа необходим определенный алгоритм исследования, который бы удовлетворял следующим требованиям:

• учитывал априорную базу изучаемого предмета, которая заключается в наличии определенных положений (factum notorium), полученных и верифицированных при разработке положений, релевантных объекту исследования. Такие наработки могут быть моно- или междисциплинарного характера – в зависимости от природы изучаемого предмета – и служат отправной точкой исследования, представляя собой теоретические обобщения в виде принципов исследования. В силу междисциплинарного характера ХО нами выделены следующие аксиоматичные принципы его изучения: междисциплинарности, историзма, динамизма, холизма, культурной соотнесенности, лингвистической обусловленности;

• обладал определенной степенью формализации, т.е. представлял бы собой совокупность последовательных задач по воссозданию инварианта моделируемого феномена явления или процесса с возможным учетом наличия вариантов;

• представлял собой аналоговую модель ХО с учетом всех релевантных для исследования компонентов;

• обладал высокой степенью экспланаторности в силу дробности и членимости его компонентов;

• был приложим для анализа и исследования художественных образов в других поэтических лингвокультурах;

• обозначал теоретические аспекты, релевантные при проспективном изучении ХО, выстраивании траектории развития системы художественных образов в культуре.

Основным способом подобного рода исследования является ***моделирование***, т. е. создание модели исследования лингвокультурной специфики художественного образа в соответствии с обозначенными выше положениями.

Следуя определению модели, предложенному А. Ф. Лосевым, что «…всякая модель есть воплощение определенной структуры на том или ином материале…» [4, с. 27], считаем, что системность, взаимозависимость и упорядоченность компонентов являются основными конститутивными свойствами любой модели. Сущность модели будет тем рельефнее, иллюстративнее и экспланаторнее, чем полнее она конструирует оригинал, отражает его во всей организованности, представляя собой «единораздельную целость, в которой точно фиксируется как она сама, в своей самостоятельности и неделимости, так и все ее элементы [4, с. 21–28]. Такой подход коррелирует с понятием системы, поскольку система обладает необходимыми для модели свойствами: внутренней организаций, взаимозависимостью компонентов, их связями с системой в целом, ее подсистемами и друг другом. По мнению Т. Гивона, «в самом общем виде система может быть описана как сеть, состоящая из узлов и связей между ними, где узлы –

это либо простые сущности, либо группы более высокого уровня, а связи – отношения между узлами внутри данной системы» [1, с. 90]. Плюсами системного подхода к моделированию являются возможность построения исследовательской вертикали компонентов на основе подхода «от общего к частному», учет характера и особенностей их взаимоотношений, возможность учета всех релевантных исследованию моментов. В соответствии с вышеобозначенными положениями и принципами модель изучения художественного образа в нациоональной поэтической лингвокультуре имеет сложный характер, ее единицами являются значимые модули и блоки:

– **культурно-исторический** блок, который включает в себя: хронотоп, культурно-историческое развитие и культурные контакты;

– **концептуально-аксиологический**: тип культуры, аксиологическая картина мира;

– **дискурсивно-праксеологический** блок, который включает в себя исследование следующих аспектов: поэтический контекст эпохи, жанровая картина мира, функциональный аспект;

– **лингвопоэтический** блок, охватывающий изучение следующих областей: особенности развития языка определенного исторического периода, доминантные лингвостилистические средства эпохи.

Каждый модуль представляет собой изучение определенного фрагмента исторической, культурной, поэтической, лингвистической действительности, релевантных, по нашему мнению, для моделирования художественного образа в лингвокультурной перспективе. В рамках данной статьи нами будет рассмотрен культурно-исторический фон развертывания образа **культурно-исторический модуль.**

Хронотоп – содержательная категория, в широком смысле представляющая исторический контекст развертывания образа. Онтологические основания художественного образа подчеркивались многими учеными, и отношения по линии «художественный образ – действительность» осмыслены с различных дисциплинарных позиций: философии, литературоведения, эстетики, семиотики, культурологии. Это широкий исторический макроконтекст эпохи, та стадия социального, политического, экономического развития, в которой находится лингвокультура в своей исторической конкретности. Это сфера над-искусства, того, что служит основой отражения и осмысления языками искусства, которая включает в себя всю панораму исторической действительности во взаимосвязи ее элементов на определенной стадии исторического развития общества.

Историческая действительность, вслед за Дж. Тойнби, понимается в социологическом ключе: «как жизнь общества, взятая как во внутренних, так и во внешних ее аспектах. Внутренняя сторона есть выражение жизни любого данного общества в последовательности глав его истории, в совокупности всех составляющих его общин. Внешний аспект – это отношения между отдельными обществами, развернутые во Времени и Пространстве» [5, с. 45]

При этом действительность релевантна во всем многообразии и взаимосвязи всех сфер историко-культурного процесса: Дж. Тойнби, анализируя исторический контекст культуры, выделяет политические, художественные, религиозные институты [5, с. 56]. А. Л. Кребер дополняет данную триаду внешними контактами государств, способствующих «культурной диффузии» (термин Л. Уайата): «под национальным развитием я понимаю связную внутреннюю организацию, особенно с политической стороны, хотя экономический успех тоже может иметь место, а также, как принято, внешние военные успехи, выраженные в военных победах или завоеваниях» [3, с. 730]. Соответственно, историческая специфика время-пространственных связей – это различные аспекты деятельности племени, народа, государства на определенной стадии своего развития и являющиеся историческими детерминантами особенностей экспликации образа. В определенный период национального развития различные аспекты исторической действительности могут выдвигаться на передний план и выступать в качестве таких детерминант: например, социально--политические события Англии XIV века, которые можно охарактеризовать как «национально-освободительный ренессанс» послужили историческим фоном и условием появления балладного жанра и новой трактовки образа народного заступника – объявленного вне закона разбойника, стоящего на страже интересов простого народа. Основной детерминантой появления новых жанров и образов в английской литературе XIX века было стремительное развитие технологий и прогресса, нарушающих естественный баланс между человеком и природой и отдаляющий человека от его истоков, отсюда душевные противоречия, конфликты и тоска по утерянной гармонии: например, поэтика и образы Озерной Школы. Таким образом, при анализе исторического контекста релевантен весь континуум мира – как в его ретроспекции (историческая память, миф, предания, архетипы), так и на синхронном срезе исторической действительности. Каждая эпоха по-разному рагирует на «вызовы истории» (термин Дж. Тойнби), выстраивая свою систему исторических детерминант.

В целом историческая реальность, связывая образ с действительностью, является его содержательным фундаментом, в этом смысле «образ весь раскрыт вовне, обращен к миру» [2, с. 33]. При этом образ как элемент «вторичной моделирующей системы» отдален от непосредственного бытия процессами отражения, отбора, анализа, переработки, обобщения, синтеза, т.е. пропускание сквозь призму человеческой рефлексии. В зависимости от стадии развития общества и места искусства в нем эта рефлексия может быть фундирована как эвристически (познание мира и места человека в нем, снятие энтропии), эстетически (эстетическое освоение действительности через поиск идеала, красоты), так и прагматически (выделение функционально значимых для коллектива моментов). Содержательно данная рефлексия может быть очень многоликой: от непосредственного воспроизведения фрагментов исторической действительности (например, хро-

ники, исторические песни) до крайне метафорического переосмысления (например, демонические образы в литературе).

Культурно-историческое развитие и культурные контакты. Априорной установкой выделения данного пункта является понятие *культурно-исторической динамики,* понимаемой, вслед за Т.А. Чебанюк, как имеющее определенную направленность изменение культурных систем во времени [7, с. 88]. Культура как созданная человеком форма бытия включает в себя подсистемы, ответственные за интеракцию человека с определенным фрагментом действительности: социальные, политические, религиозные институты, хозяйство, экономика, профессиональные сообщества, искусство, личность. Все эти элементы связаны между собой и упорядочены в единую систему культуры, характерную для определенного периода исторического развития. Изменения в системе обусловлены, во-первых, корреляцией между изменчивостью исторической и культурной действительностью и, во-вторых, способностью системы культуры подвергаться изменениям независимо от исторической реальности. Основанием для второго типа изменений является системный характер культуры, которая осмысляется как «целостность, состоящая из подвижных взаимосвязанных частей» [6, с. 77], при этом «культура любой вычленяемой группы людей в любой момент времени является завершенной, то есть она содержит все те виды элементов, что и культура в целом, и обладает системной организацией» [6, с. 66–67]. В соответствии с этим можно сказать, что динамические изменения в сфере культуры обусловлены, во-первых, изменениями исторической действительности и, во-вторых, изменениями в системе культуры как таковой. В соответствии с принципом холизма – то, что характерно для системы в целом, характерно и для составляющих ее частей – художественный образ как культурный феномен и элемент системы подвержен тем же изменениям – системного и внесистемного характера.

При этом важны культурные контакты, которые порой полностью меняют «культурную карту» нации. В истории средневековой Англии существовало несколько периодов подобных контактов, отразившихся на развитии поэтической лингвокультуры и ее частей. Прежде всего, это англо-скандинавские взаимоотношения VII – X веков, принесшие Британским островам поэтику героического эпоса, героических песен, хроник. Под влиянием пассионарной культуры викингов сложились концептуальные пространства образов героя, врага, воина в англосаксонской поэтической лингвокультуре. Период норманнского завоевания обогатил английскую средневековую поэтику образами феодальной культуры: короля, рыцаря-вассала.

Таким образом, изучение культурно-исторического фона представляет собой первый модуль построения модели лингвокультурного исследования художественного образа, а выделение модульных блоков изоморфно выделению наиболее значимых элементов из всего многообразия мира.

Список литературы

1. Гивон Т. Сложность и развитие / Язык и мысль: современная когнитивная лингвистика / сост. А.А. Кибрик, А.Д. Кошелев. М.: Языки славянской культуры, 2015. 848 с.

2. Казин А. Л. Художественный образ и реальность: Опыт эстет.-искусствовед. исследования. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 120 с.
3. Кребер А. Л. Избранное: Природа культуры. М.: РОССПЭН, 2004. 574 с.
4. Лосев А. Ф. Введение в общую теорию языковых моделей. М.: УРСС, 2010. 296 с.
5. Тойнби Дж. Исследование истории. Цивилизации во времени и пространстве. М.: АСТ, 2009. 864 с.
6. Уайат Л. Избранное: Эволюция культуры. М.: РОССПЭН, 2004. 631 с.
7. Чебанюк Т. А. Методы изучения культуры: учеб.пособие. СПб.: Наука, 2010. 350 с.

Шапкалова С. А.
д-р теологических наук

Назърска Ж. Д.
д-р ист. наук, проф. (Гос. ун-т библиотековедения
и информационных технологий, Болгария, г. София)

КРИЗИС РЕЛИГИОЗНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРИИ: ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СРЕДИ МИРЯН (2014)

В сентябре-декабре 2014 года рабочий коллектив Университета библиотековедения и информационных технологий при содействии Национального совета религиозного сообщества Республики Болгария и при финансовой поддержке Секции „Вероисповедание" при Совете Министров провели эмпирическое исследование среди мирян представителей разных религиозных сообществ. Исследование проводилось при использовании анонимных анкет открытого типа – 7 вопросов, ответы заполняет сам участник в проводимом интервью.

Общее количество собранных анкет среди мирян составляет 31 – из них 23 мусульмане (19 турки и 4 болгары-мусульмане), 4 армяно-григориане и 4 протестанты (конгрешане).

Средний возраст – 54,4 лет. 49,1% проанкетированных имеют высшее образование, 45,2% – среднее, а 5,6% – основное. Участники исследования в основном жители крупных и небольших городов (83,9%) за счет жителей сел (16,1%). Факт, что у всех участников опроса разная сфера профессиональной реализации (учителя, журналисты, юристы, бухгалтеры, чиновники, предприниматели, ювелиры, работники, водители, повара), только лишь на пользу проводимого исследования.

Подбор и ражнирование религиозных ценностей. Мусульмане расставляют самые важные для них религиозные ценности следующим образом: *вера (религиозность), уважение к ближним, честность, справедливость, взаимопомощь (солидарность)*. Следом за ними: *сострадательность, доброта, толерантность, скромность, уважение к немусульманам, щедрость, уважение к старшим и родителям, терпение, смирение, ответственность, соблюдение морали, сотворение добра, любовь к учебе, традиционализм, избежание харама*.

Между турками и болгарами-мусульманами наблюдается почти полное совпадение перечисленных ценностей, но так же и различие в их последовательности есть. Возрастной профиль анкет мусульман показал следующие результаты. Больше всего и самыми конкретными в указании ценностей оказали возрастные группы от 40 до 54 г. и от 55 до 69 г., в то время как более молодые (15–24 и 25–39 г.) были очень лаконичны и давали расплывчатые неопределенные ответы.

Армяно-григориане указывают на такие ценности, как: *любовь, вера, надежда, смиренность, честность и почтенность*. Группа 55–69-летних делает фокус на *любовь, веру и надежду*; а старше 70-и лет – на *любовь, веру и надежду, смиренность, честность и почтенность*.

Часть представителей протестантства выделяют *религиозные ценности* от *религиозных добродетелей*, ссылаясь на оппозицию: религия – вера. Остальные выделяют такие ценности как: *любовь к Богу (вера), любовь к людям, терпеливость, покорность*, *милосердие, смиренность, честность, почитание пожилых.*

Мнение о кризисе религиозных ценностей и способов его преодоления. Армяно-григориане считают, что причины такого кризиса можно открыть, прежде всего, в политических и экономических условиях. Они останавливаются на смене политической власти, коррупция и безработица. Другим фактором, по их мнению, является процесс секуляризации, который они связывают со слабой верой.

Армяно-григорианам представляется, что преодоление кризиса может случиться путем обязательного изучения религии в школе, через лекции и беседы, и проведения методической воспитательной работы в семье.

Проанкетированные мусульмане считают, что кризис ценностей можно связать с различными причинами. Для одних он следствие коммунистического режима и атеистической пропаганды, когда *люди забыли веру,* и когда не хватало религиозного образования в школе. Для других проблемы возникают со времен демократии. Переходный период характеризуется резким спадом образовательной квалификации общества, отсутствие контроля, преобладающее чувство беззакония и отпадание воспитания как основной обязанности семьи. Акцент ставится на индивидууме. Основной причиной согласно анкетированным является материализм (*любовь к земному*), отрицание от духовного, возвеличение денег и обогащение. Секуляризация считается другим ключевым фактором, который привел к отсутствию веры и светскому образу жизни. Не на последнем месте будет сказана политическая обстановка – отсутствие доверия и политическое противопоставление.

Согласно участникам проводимого исследования, руководство Мусульманского вероисповедования проводит значимую деятельность в целях преодоления кризиса ценностей в своей собственном сообществе, организуя лекции, сборы, обучение детей и взрослых, курсов по Корану, опубли-

кование религиозных книг, брошюр и периодики, распространение религиозных фильмов, обучение в средних духовных школах и Высшем исламском институте, и торжественных сунет. Участники исследования утверждают, что только *терпением, надеждой и усердной работой* можно преодолеть кризис. Почти все разделяют мнение, что *религия является источником духовности и нравственности, толерантности, щедрости, честности и справедливости ко всем*.

Мусульмане описывают возможные способы преодоления кризиса, указывая, прежде всего, личный пример и поведение, воспитание в семье, обязательное религиозное образование в специально обученных преподавателях, и издание религиозной литературы. Не только для тех, кто надеется на законы страны. *Кто является верующим, от него можно ожидать что-то хорошее, что-то нормальное,* утверждают проанкетированные и подчеркивают, что религиозные ценности являются общечеловеческими. Поэтому их следует отстаивать воедино со всеми верующими, независимо от их вероисповедования, чтобы создать общую хорошую среду. Ответ на каждый зов о помощи является лейтмотивом в других анкетах. Один из участников исследования даже указывает на свой собственный опыт: *Когда человек доверяет сильно всевышнему Аллаху, кризис проходит, и его не ощущаешь даже, […] при сильной вере любое общество достигнет свой восход*.

Протестанты видят корни кризиса в коммунистическом режиме, при котором закрывались храмы, подвергались репрессиям священники и вселялся страх в верующих. На втором месте, комментируется отражение секуляризации, которая прерывает интимную связь с Богом, препятствует братской любви и преобразуется в идолопоклонство. Отмечены и такие факторы как либерализм и материализм, который подменяет духовные ценности материальными ценностями, и выводит на передний план алчность, зависть, враждебность и разврат.

Протестанты считают, что *нация без веры в Бога погибнет* и *вера в Бога вернет общество к истинной – не религиозной, а духовной морали*. Они описывают, что на данный момент выход из ценностного кризиса найден в проповедовании и изучении Божьего слова, в создании воскресных школ для всех взрослых, а также и формирование молитвенных групп.

Заключение. В известной шкале Шварца посвященной ценностям – религиозные ценности включены в пределы группы *консерватизм и себетрансцендентность*, т. е. в сферу коллективных интересов [1]. Наше исследование показало, что все опрошенные, представители всех вероисповеданий указывают на такие религиозные ценности, которые находятся полностью в области коллективных интересов и их можно определить как старые (традиционные) как для их собственной деноминации, так и для представленных ими религиями. Верующие духовники и миряне считают, что именно эти ценности являются настоящими и определяющими, потому что вытекают от Бога и из священных книг. Из группы индивидуальных

(новых) ценностей указаны только два ядра – *доброжелательность* и *универсализм*. Индивидуальные интересы рассматриваются как второстепенные и маловажные в человеческой жизни. Не наблюдается отталкивание от старых ценностей, но не выдвигаются и новые ценности.

Опрошенные лица реалистично констатируют, что существует ценностный кризис, который они связывают с такими факторами как глобализация, потребительское общество, секуляризация и индивидуализм. Их оценка, однако, крайне негативна, что означает наличие у них ясно ориентированных ценностей, которые они не желают менять.

Способы, которые часть светских людей обсуждают, как возможность управлять кризисом, подтверждают, что их религиозная ценностная система сохранилась в целости.

Однако, наряду с этим, наблюдаются и некоторые симптомы ценностного кризиса. Молодые мусульмане (в возрасте 15–29 лет) и армяно-григориане трудно ранжируют ценности, при этом первые колеблются между указанием более 10 разновидностей, а вторые концентрируются вокруг трех традиционных: *вера, надежда и любовь*, не делая попытки их конкретизировать. А вот среди протестантов встречается противопоставление религиозных добродетелей и ценностей на основе противопоставления религиозное – светское.

В большинстве ответов мирян отсутствует конкретика или же избегаются приведения примеров добродетельности у единоверцев и у самих людей. Что выдает, по крайней мере, сомнение в собственной ценностной системе и формирует чувство о нереализованности ценностей в поведении.

Конечно же, не в последнюю очередь опрошенные миряне считают, что именно эти ценности являются настоящими и определяющими, потому что ведет свое начало от Бога и священных книг. Среди мирян прокрадывается разочарование от незаинтересованности, занятости, отчуждения, недоверия, недобросовестности этих единоверцев. Хотя это является такими ценностями, которые были связаны с *себенаправленностью, стимуляцией, гедонизмом, постижением и властью* (согласно шкале Шварца), они свидетельствуют об эрозии ценностных основ, таких как *традиция, доброжелательность и конформность*.

Проведенный опрос не может дать категорический ответ, в какой из групп опрошенных ценностный кризис выражен ярче всего. В целом он чувствуется сильнее среди представителей светского общества и тех сообществ, которые являются малочисленными и имеют низкую степень религиозности (израильтяне и армяно-григориане). Однако, если сравнивать степень этого кризиса с констатированным среди православного духовенства, то он сравнительно ограничен и локализирован среди самых пожилых представителей духовенства и светского общества.

Литература

1. Гарванова М. Трансформация в ценностите на съвременния българин. София: За буквите-О писменехь, 2013.

Шараева Т. И.
канд. ист. наук, науч. сотр. (Калмыцкий ин-т
гуманитарных исследований РАН, г. Элиста)

ЭТНИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ У КАЛМЫКОВ КАК ФОРМА НАСЛЕДОВАНИЯ КОЛЛЕКТИВНЫХ СМЫСЛОВ

Калмыки – этнос, сформированный на основе различных этнополитических образований ойратов (торгутов, дербетов, хошудов), пришедших в XVII в. на территорию Поволжья. Позднее данные этнополитические объединения преобразовались в субэтносы, а в XIX в., из числа представителей вышеуказанных субэтносов сформировался новый субэтнос бузавов. В течение XVII и XVIII вв. калмыки дважды совершили трансконтинентальные миграции, что значительно отразилось на этническом составе и культуре этноса. В конце XIX – начале XX в. кочевники-калмыки перешли к оседлому образу жизни.

У калмыков многоступенчатая этническая система, все звенья которой отражены в этническом самосознании отдельного индивидуума. Во всех субэтносах представители определенной этнической группы или рода обладают этнонимом, общим самосознанием и культурными особенностями, включают большое количество малых патронимических групп, представители которой считают, что ведут свое родство от одного предка. В сложной иерархии этнических подразделений представитель каждой группы определяет себя членом близкородственных объединений пяти-шести (и более) уровней, например: я калмык (этнос), дербет (субэтнос), бага дербет (анги), ики чонос (этническая группа/род), хазгуд (патронимическая группа). Разветвленная этническая система обусловила появление у калмыков обширной и сложной терминологии и номенклатуры родства, а также сложную по своей составляющей этническую систему маркеров.

Система маркеров отдельно взятой этнической группы и входящих в ее состав патронимических групп выполняет функцию отличительного знака, самоидентификатора, этносохраняющим и этноопределяющим фактором. Сложение системы маркеров калмыков – процесс длительный и многоаспектный, тесно взаимосвязанный со всеми историческими процессами, происходившими как с предками калмыков – ойратами – так и со времени прихода различных этнополитических объединений в приволжские степи. К основным составным частям данной системы относятся генеалогическая/родовая легенда, *тамга* (знак собственности), родовые божества, *уран* (клич) и сакральный цветовой маркер *өлгц*.

Так, родовые легенды информативны по своему содержанию: в них содержатся сведения о территории бывших кочевий, сакральных топонимах и родовых божествах, указания на обрядовые особенности, повествуется о возникновении названия (эпонимном, тотемном, нарицательном и т.д.) и малых патронимических групп. Изучение родовых легенд может способствовать разрешению вопросов сложения этнического состава кал-

мыцкого этноса в целом. Обширный круг родовых легенд привлечен в работах А. Г. Митирова [3], Г. О. Авляева [1], У. Э. Эрдниева [5], занимавшихся изучением вопросов этногенеза калмыков и этнической истории.

Калмыцкие тамги разнообразны по форме и наименованиям, тесно связаны с родовой структурой, хозяйством и бытовой сферой. Тамги могли изменяться, вследствие выделения в самостоятельный род, и новый глава рода мог добавлять свои элементы к ней. Будучи одним из значимых этнических маркеров, тамги выполняют объединительную функцию внутри рода для всех его представителей и различительную – для представителей других родов. Сравнительный анализ калмыцких тамг с тамгами тюркомонгольских народов может способствовать выявлению этногенетических связей в прошлом и разрешению вопросов этнической истории.

Ураны в прошлом были родовыми кличами. М. Г. Рабинович определяет их как «боевые кличи, боевые призывы…ярче всего выраженным там, где существовал в наиболее развитой форме родовой строй или сохранялись его сильные пережитки» [4, с. 301]. По мнению Э. П. Бакаевой «уран выполнял функцию этнического разделителя на субэтническом уровне, распознавательного знака, необходимого во время миграции по пограничным зонам или территориям проживания иных племен» [2, с. 113]. По нашему мнению, в настоящее время уран у калмыков, потеряв свое первоначальное значение, трансформировался в особый малый жанр фольклора, представляющий собой синтез родового клича и характеристики представителей рода, что влечет за собой и изменение его терминологии.

Функциями родовых покровителей у калмыков наделены высшие божества, в числе которых Белый старец Вселенной, Хайрхан, Хормуста Тенгри, Лу Усун хан, предки *Заячи* и ряд наиболее почитаемых у калмыков буддийских божеств, что указывает на синтез религиозных представлений у калмыков.

Особое значение у калмыков имеют сакральные цветовые маркеры *өлгц* в виде цветных лент/нитей, ритуальной ткани и наплечной одежды, истоки которых базируются на ранних мировоззренческих основах предков калмыков – ойратов. Практика их подношения осуществляется в настоящее время во время проведения свадебных обрядов. Наличие данных атрибутов в обрядовой культуре калмыков тесно связаны с культом предков, родовой структурой, в них нашли отражение процессы ассимиляции буддизмом традиционных верований калмыков.

Однако за сравнительно небольшой промежуток времени, примерно около 100–150 лет, системообразующие элементы калмыцкого этноса резко и значительно изменились, что связано с историческими, социально-экономическими и культурными факторами. Наряду с этим подверглись трансформации, адаптации и модернизации обрядовая и религиозная сферы культуры калмыков в соответствии с требованиями нужд общества. Изучение этнической системы маркеров калмыцкого этноса представляется в настоящее время актуальным в контексте процессов трансформации этно-

ментальных установок и имеющихся попыток культурного возрождения. Особенно это важно для молодого поколения калмыков, для которых этнические маркеры являются наследием предков, «стержнем» самоидентификатора для каждого. Каждый из этнических маркеров – совокупность символов, где каждый элемент взаимосвязан и взаимопроникаем, в том числе и в другой маркер. Сохранение этнических маркеров современным молодым поколением калмыков и дальнейшая их трансмиссия выступают гарантом сохранения этнической истории и культуры, сохранением наследия предков.

Список литературы

1. Авляев Г. О. Происхождение калмыцкого народа. 2-е изд., перераб. и исправл. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2002. 325 с.

2. Бакаева Э.П. Проблема происхождения предков (по материалам уранов и обрядов родового значения) // Проблемы этногенеза и этнической культуры тюрко-монгольских народов: сб.науч.тр. / КалмГУ; отв.ред. Э. П. Бакаева. Элиста: Изд-во КГУ, 2007. 177 с.

3. Митиров А. Г. Ойраты – калмыки: века и поколения. Элиста: Калм.кн. изд-во, 1998. 384 с.: ил.

4. Рабинович М. Г. Боевые кличи – «ураны» // История, археология и этнография Средней Азии. М.: Наука, 1968. С. 299–307.

5. Эрдниев У. Э. Калмыки (Конец XIX – начало XX в.): Историко-этнографические очерки / КНИИЯЛИ. Элиста, 1970. 312 с.: ил.

Шарифов М. Ш.
канд. филос. наук, докторант
(Литературный ин-т им. А. М. Горького, г. Москва)

ЭПИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ

Аннотация. Жанр представляет собой формат художественного сознания, предоставляющий автору определенные правила и условия повествования. Развитие жанровой системы, ее трансформация, обусловлена, в первую очередь, изменением общественного сознания. Эпос и роман отражают два типа эпического художественного сознания – сознания сословного и постсословного общества. Это влечет наличие как схожих черт, так и существенных различий.

Ключевые слова: художественное сознание, эпическое начало, эпос, роман.

Summary. Genre is presents itself a format of artistic consciousness, provided by the author definite terms and conditions of the narrative. The development system of the genre, its transformation is due in the first place, changes in public conscience. Epic and the novel reflects two types of epic artistic consciousness – consciousness social estates and social estates of society. This entails the existence of similarities and significant differences.

Keywords: the artistic consciousness, the epic beginning of the epic, the novel.

Жанр – это не только формат, определяющий некие параметры творчества, но и матрица сознания, которая соотносит общественное сознание с индивидуальным сознанием писателя. Поэтому жанр проявляется не только как конструкция конкретных образцов творчества, но и как некая «идея»

жанра. В этом срезе жанр напоминает платоновскую идею. И действительно, жанр может не проявиться в полной мере в произведениях определённого периода, хотя и может в то же время присутствовать в теории литературы как особая нормативная «идея».

Разница в динамике изменения общественного и индивидуального сознаний сказывается на истории литературы. Литература развивается спорадично, однако сам процесс развития носит перманентный характер. Спорадичность истории литературы связана с некоей косностью общественного сознания: проявление изменений общественного сознания требует достижения определённых количественных показателей. Появление романа было связано с изменением общественного сознания, отбросившего на этапе буржуазного развития все сословные условности. Это требовало создание новой жанровой конструкции, позволяющей эпически отобразить мир. Роман стал художественным зеркалом сознания постсословной эпохи, сознания индивидуального и коллективного.

В литературоведении традиционно пользуют в отношении жанра романа прилагательное «буржуазный» (например, гегелевское понятие романа как буржуазного эпоса). Термин «буржуазный» не корректно отображает общественно-социальную нагрузку эпического и романного начал в романе. В родоплеменной и сословный периоды индивидуальное сознание находилось под жёстким «прессом» общественного сознания. Человек был вписан во всеобъемлющую систему общественных отношений. Капитализм, с его пресловутым «огорожением», высвободил человека из предопределённости социально-индивидуального бытия. Внесословное эмансипированное сознание капиталистической эпохи предопределило распространение романа. Вместе с тем, как показала история литературы, роман может существовать и вне капиталистической системы отношений: например, социалистический роман.

Эмансипированное сознание характеризуется вариативностью. Отсюда и пёстрая типовая палитра романа. Роман был выстроен на идее свободы мысли и слова. Полифоничность романа является художественным воплощением идеи свободы мысли и слова в форме художественных приёмов и стилей художественного повествования. Вариативность постсословного эмансипированного сознания предопределило крах жанровой теории классицизма. В современной литературе категория «чистота жанра» может носить лишь условный характер. Яркий пример – булгаковское творение «Мастер и Маргарита». Роман «Мастер и Маргарита» сочетает в себе различные формы жанрового смешения. Роман в романе, роман о художнике, роман-миф… Все эти романные формы соотносимы с «Мастером и Маргаритой».

Отсутствие «жанрово-чистых» произведений связано с многомерностью сознания современного человека. Современное эмансипированное сознание приводит к отказу от жёстких требований к повествованию. Поэтому в отношении романа лишь условно применима категория художественный канон.

Вместе с тем роман не отказался от художественного эпического созерцания и воспроизведения. Эпическое начало является неотчуждаемым атрибутом романа, хотя роман и отверг ряд черт, характерных для эпоса. Эпическое начало романа определяет специфику повествования, тогда как его (романа) жанровая сущность проявляется в содержательности формы, позволяющей породить целостный образ мира.

В романе раскрывается не только внутренний мир художественных образов, но раскрывается общественная реальность. Создаваемая эпическая картина бытия необходима как фон для описания конфликта индивидуального и общественного, противостояния социума и героя [1, с. 278]. А. Я. Эсалнек отмечает, что конфликтность романа, связана с противостоянием индивидуального и коллективного сознания, с отличием сознания отдельного индивида от сознания общества в целом [2, с. 35].

Список литературы

1. Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983.

2. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. М., 2004.

Шарифова С.
д-р филол. наук (Национальная академия наук Азербайджана;
Ин-т литературы им. Низами, Азербайджан, г. Баку)

ЭПОС КАК ИСТОЧНИК КРУПНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Аннотация. Развитие современной литературы происходит под влиянием ранее имеющегося наследия. В этом отношении эпос (жанр) оказывает сильное влияние на современную крупную прозу. Несмотря на то, что эпос не востребован как жанр, потребность в эпическом художественном изложении породила жанры, которые включили жанровые элементы эпоса. К числу таких жанров следует отнести роман, а также частично новеллу.

Ключевые слова: эпос, роман, проза, жанр, род литературы, жанровый синкретизм.

Abstract: The development of modern literature occurs under the influence previously existing heritage. In this regard is epics (genre) has a strong impact on modern large prose. Despite the fact that the epic is not claimed as a genre, the need for an epic artistic presentation has generated genres that have incorporated elements of the epic genre. Among these should be attributed the novel genre, as well as partially novel.

Keywords: epic, romance, prose, genre, kind of literature, syncretism of the genre

Термин «эпос» используется для обозначения, как литературного жанра, так и для литературного рода. Терминологическая двойственность обусловлена первоначальным синкретическим единством проявлений культуры (теория первобытного синкретизма А. Н. Веселовского), так и синкретическим характером эпического художественного мировоззрения, поз-

воляющего творить в различных жанрах. Рассматривая эпос как литературный источник, следует отталкиваться от понимания эпоса как жанра.

Появление романа в современном его понимании связано с отходом М. Сервантесом от существующих канонов повествования, со смешением в «Дон Кихоте» и «Северной повести» элементов различных жанров, в том числе и эпоса, рыцарского романа и «обрамленной повести». Примечательно, что рыцарский роман и «обрамленная повесть» также возникли под влиянием эпоса. Если рыцарский роман формировался – под влиянием германских и кельтских эпосов, то «обрамленная повесть» под влиянием санскритских эпосов.

Появление новых жанров сопряжено с процессами жанрового «замещения». Роман заменил эпос. «Замещению» романом эпоса особое внимание уделял в своем исследовании Р. Фокс [2, с. 80]. «Замещение» имеет место в случаях, когда жанр не в состоянии реализовывать возложенные на него коммуникативные функции. Эпос в изменившихся коммуникативных условиях перестал реализовывать коммуникативную функцию, уступив место жанру. При этом роман сохранил в себе эпическую сущность, характерную для эпоса. Именно эпическая сущность объединяет эпос и роман. Эпическая сущность позволяет в романе сосредотачивать такое количество характеров и событий, которое недоступно другим жанрам. Эпическое повествование в романе позволяет воссоздавать сложные, противоречивые, многогранные, находящиеся в становлении характеры.

Но есть существенные различия между данными жанрами. Эпос изображает метаисторию этноса, роман – историю жизни человека. При этом действия героя эпоса направлены на защиту этих ценностей, на сохранение общественного равновесия [2, с. 81], тогда как герой романа пытается решить возникающие в связи с эрозией существующих порядков собственные проблемы.

Источником эпоса являются предания, а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел автора. В силу этого художественный мир эпоса отделен от реального мира автора. Как следствие, в эпосе проявляется эпическая дистанция, характеризуемая временным и субъектным параметрами. Эпическая дистанция оказывает определяющее влияние на особенности повествования, а также создания художественного мира. Фон действия эпоса удален во времени и пространстве. Художественный мир эпоса характеризуется своей завершенностью, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения нравственно-идеологических ценностей. Художественный мир романа же связан со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающимся и переоценивающимся настоящим.

Эпическая временная дистанция проявляет себя в том, что эпос повествует о мифических событиях или событиях, имевших место в историческом прошлом, а эпическая субъектная дистанцированность – как в анонимности (или фиктивности) автора, так и в том, что повествование ведется от имени лица, который сам не был участником повествуемых событий.

Примечательно, что авторство эпоса чаще всего является анонимным, или же сопряжено с вымышленным именем.

Эпос возникает на стыке фольклора и литературы и отражает переход «от непосредственного, народного общежития «миром» к собственно общественной жизни, в государстве» [1, с. 82]. В архаических эпосах раскрывается мифическое прошлое, когда герои эпоса владеют не только богатырской силой, но и магической, а эпические враги выступают часто в образе полуфантастических существ. В более поздних же эпосах герои и эпические враги имеют исторические прототипы, а сам сюжет перекликается с историей этноса. Нередко в качестве эпических врагов используются инородные племена (эпический фон обычно составляет борьба двух и более племён или народностей), а «эпическое время» символизирует «славное» историческое прошлое.

Список литературы

1. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос, лирика, театр). М.: Просвещение, 1968.

2. Фокс Р. Роман и народ / пер. Т. Рузской; предисл, и примеч. Р. Померанцевой и Ю. Кагарлицкого. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960.

Шестеркина Н. В.
доцент (Национальный исследовательский
Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва, г. Саранск)

САКРАЛЬНОСТЬ КАК ЧАСТЬ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Исследователи определяют религию как отношение к *сакральному* / *священному* (см., напр.: [14]). По У. Пейдену, религия – языковая система и система практик, структурирующая мир относительно того, что считается «священным» [21, с. 10], или, по Д. Свенсону, индивидуальный/ коллективный опыт священного [23]. «Священное» определяется Дж. Гиннелльсом как производное от лат. *sacer* «посвященный богу» [19, с. 437] и формулируется К. Гирцем по отношению к религии как «свет, освещающий человеческую жизнь откуда-то извне» [17, с. 98]. В то же время понятие «святой» (*holy*), используемое в религиозной парадигме, определяется Гиннелльсом как пришедшее из северной Ев-ропы и уходящее корнями в слова «здоровье» (*health*) и «целостность» (*wholeness*). Авторы исходят из идей Р. Отто в работе [9], где автор отделяет священное в обыденном понимании от священного, очищенного от этого понимания, которое в чистом виде он называет *нуминозным*. Отто ввел это понятие как общую категорию, характеризующую эффекты сакрального [9]. Это явление – «эпифания сакрального, предстающего человеческому воображению как необоримо мощная, страшащая, но вместе с тем и притягательная (фасциниру-ющая) сила» [4, с. 400].

Сакральность (от лат. *sacer* – посвященный богу и *sacrum* – священное) – это обладание объектом (артефакт, явление, животное, человек) со

священным, мистическим содержанием, что выражает разделение мира на профанный (светский, обычный) и сакральный (священный, мистический). Соотношение этих миров характеризуется тем, что: 1) сакральное невыразимо по природе и может быть приближено к человеку только через символ; 2) общение с сакральным требует особого ритуала, церемонии, придающих действию священный и мистический смысл [1, с. 80]. Анализ истории выделяет этапы эволюции представления о сакральном: 1-й – под сакральным понимается все необычное (как позитивное, святое, так и негативное, проклятое); 2-й – сакральное обозначает существующий порядок, норму и образец действий, 3-й – сакральное функционирует как святое, мистическое, как идеал и выступает синтезом категорий ума и категорий морали [10].

Понятие *священного* – центральный аспект всякой религии. Сознание включает в себя области священного (сакрального) и *обыденного* (*профанного*, *мирского, светского*). Известно утверждение М. Элиаде, что священное входит в структуру человеческого сознания, а не является некой стадией его истории [13; 15, с. 6]. Понятие священного возникло в первобытном сознании и стало, по Отто, главным признаком религии. Священное подобно религиозному инстинкту, воплощающемуся в форме многообразных религиозных представлений, а обобщенное выражение – в самой идее священного [20]. В этой идее – мотив отделения от обыденного, повседневного (этимология слова *храм*, «священное пространство» содержит и.-е. корень *tem* со значением отделения, разделения). Реалии обыденного пространства или потока времени есть истоки понимания мира в его религиозном измерении. Опосредовать контакт со священным можно жертвоприношением, где посредником между сакральным и профанным мирами выступает жертва [9, с. 9–99]. Сакрализация отражает динамику формирования и развития общества и культуры – его общественной (власть, политика, право, образование) и личной (хозяйственный уклад, семья, быт, праздники) жизнедеятельности [1, с. 80–81]. По Н. Коноваловой, сакральность народных представлений – комплексное явление, представленное оппозицией *священное – демоническое* [7, с. 6].

Под священными могут пониматься и любые вещи. Нет обрядов без священного: слова посвященных личностей; жесты, движения, которые не может выполнять любой [3, с. 216–218]. Для древнего человека божественность проявляется внутри окружающего мира и находится в нем самом. Мир не отделен от Священного, он – часть Божественного [2, с. 24]. При переходе древнего человека из сферы обыденного в священное он мыслит и чувствует по-другому. Сакральному миру присуще сакральное время, одно из основных свойств которого – вечное настоящее [16]. В этом времени явления и события бесконечны, они каждый раз возвращаются и начинаются заново при переходе из одной сферу в другую. Участники ритуалов в своем сознании превращаются в мифические существа [Там же].

В. Кабо считает, что Э. Дюркгейм и Элиаде абсолютизируют грань между профанным и сакральным мирами, чего нельзя делать. Это относится к древним обществам из-за свойственного им взаимопроникновения различных явлений общественной жизни, культуры, сознания. В реальности эта грань проницаема, она существует, и это – главное [5, с. 18]. А. ван Геннеп также не рассматривал границу между священным и обыденным как нечто абсолютное: то или иное явление выступает в сознании как священное лишь в определенных ситуациях [18]. Во время ранних верований благоговение человека перед сверхъестественными силами, по Я. В. Чеснову, задано ему культом, т. к. в этих верованиях профанность и сакральность не строго разделены между собой. При этом профанное не заключено в индивидуальном, как считал Дюркгейм, относя сакральное к области коллективного сознания. Если следовать аргументации У. Станнера, у архаических народов вообще отсутствует резкое разделение на сакральное и профанное [22]. Культом у них предстают действия, которые выделяют ситуацию сакральности от близкой к ней по виду ситуации профанности. Религиозные переживания в язычестве более маркированы культами, чем таковые в монотеизме [12].

По Е. Торчинову, сакральным не обязательно должно быть нечто надприродное, сверхъестественное. Сакральным может быть любое существо, часть природы, вся природа. Учения, декларирующие тотальную сакральность, имплицитно не лишены дихотомии *сакральный – профанный* на практическом уровне: «пусть вся тотальность бытия во всех его проявлениях сакральна, но сакральность стирки семейного белья настолько ниже сакральности посещения храма или медитативного созерцания священного единства, что ее, по сути, можно счесть делом вполне профаническим». Поэтому без отношения к чему-то как к сакральному ни одной религии быть не может. Сакральное содержательно лишь относительно профанного, наличие этого дуализма – верный критерий для отнесения того или иного явления духовной жизни к религии. Но и этот критерий не полностью удовлетворяет. Древние египтяне считали, что все существа и вещи наделены одной и той же природой, а различия между людьми и богами – различия не по природе, а по степени проявления этой природы. Т. е., речь идет лишь о степени сакральности. Такой оппозиции в чистом виде в воззрениях египтян и других древних примитивных народов не наблюдается. Не-дихотомичное видение реальности – религиознй идеал. В буддизме подношения Будде часто делают отбросами и нечистотами – наглядное выражение идеи недихотомичности реальности и иллюзорности оппозиций типа «прекрасное – безобразное», «священное – профанное». Поэтому дихотомия «сакральное – профанное», по Торчинову, не может считаться определяющим признаком религии [11].

Таким образом, не все религии имеют подобную дихотомию.

Список литературы

1. Астафурова Т. Н., Олянич А. В. Лингвосемиотика сакральности: знак, слово, текст // Вест. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2. 2009. № 1 (9). С. 80–87.

2. Ди Зерига Гус. Христиане и язычники: Анализ воззрений и поиски взаимопонимания / пер. с англ. К. Савельева. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. 304с.

3. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: Тотемическая система в Австралии (1912) [Фрагмент] // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. М., 2011. С.175–231.

4. Зенкин С. Н. Огненный numen // Классика… и не только: Н. В. Брагинской / ред. И. С. Смирнов.– М.: РГГУ, 2010. С. 400–410.

5. Кабо В. Р. Первобытная доземледельческая община. М., 1986. 393 с.

6. Кабо В. Р. Круг и крест: Размышления этнолога о первобытной духовности. [Эл. ресурс] URL: http:// aboriginals.narod. ru/cc.htm

7. Коновалова Н. И. Сакральный текст как лингвокультурный феномен: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2007. 47 с.

8. Мосс М. Социальные функции священного / Избранные произведения / пер. с фр.; науч. ред. Утехин И. В. СПб.: Евразия, 2000. 448 с.

9. Отто Р. Священное: Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 272 с.

10. Парсонс Т. Общества: эволюционные и сравнительные перспективы. М.: Академический проект, 2002. 538 с.

11. Торчинов Е. А. Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. URL: http://za-partoj.ru/d/relig/relig030.htm

12. Чеснов Я. В. По страницам работ С. А. Токарева о происхождении и ранних формах религии // ЭО, № 5. 1999 [Эл. ресурс] URL: http://yanchesnov.awardspace.com/Articles/Through_Pages_of_Tokarev's_Works.htm

13. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 143 с.

14. Элиаде М. История веры и религиозных людей. В 3 т. М., 2002.

15. Элиаде М. История веры и религиозных идей: От каменного века до элевсинских историй / пер. с фр. М.: Академический Проект, 2012. 622 с.

16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. [Эл. ресурс] URL: www.koob.ru

17. Geertz C. Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1968. 136 p.

18. Gennep A. van. Les rites de passage: Étude systématique des rites / A. van Gennep. Paris: Émile Nurry, 1909. 288 p.

19. Hinnells J.R. (ed.). The Penguin Dictionary of Religions covers: reli-gions throughout the world, including Buddhism, Christianity, Gnosticism, Hinduism, Islam, Jains, Judaism, and New Religious. L., 1995. 665 p.

20. Otto R. Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau: Trewendt & Granier, 1917. 822 S.

21. Paden W. Religious Worlds: The Comparative Study of Religion. Boston: Beacon Press,1994. P. vii–xi.

22. Stanner W. E. H. On Aboriginal Religion / W. E. H. Stanner. Sydney: University of Sydney, 1966. 171 p.

23. Swenson D. Society, Spirituality, and the Sacred: A Social Scientific Introduction. Broadview Press, 1999. 433 p.

Эфендиев Ф. С.
д-р филос. наук, проф.

Кулова М. Л.
канд. ист. наук
(Северо-Кавказский гос. ин-т искусств, г. Нальчик)

РОЛЬ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ФАКТОРОВ В КАЧЕСТВЕННОМ ИЗМЕНЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ

Национальное самосознание формируется длительным ходом развития общественных отношений. На этот процесс оказывают большое влияние социально-экономические и культурные своеобразия, этнодемографические и этнопсихологические факторы. Особенно это касается народов Северного Кавказа, о которых до межнациональных конфликтов знали плохо, имея ввиду национальную психологию и национальное самосознание, их интересы и стремления. Прав профессор Российской академии государственной службы при Президенте Российской Федерации Т. М. Шамба, когда писал, что не вина, а беда многих народов, что они на своей собственной земле оказались в меньшинстве. «При колонизации территории, например, Кавказа Российской империей XIX века физически уничтожалось «туземное» население, десятки, сотни тысяч людей выдавливались со своей земли и обрекались на вечное изгнание в Турцию, арабские страны, другие районы мира. Кроме того, мощная идеологическая обработка, экономическая зависимость неизбежно вели к уничтожению национальной самобытности многих народов. Затем сталинско-бериевские репрессии целых народов и их выселение, политика большевиков по сближению и слиянию наций, массовые всесоюзные стройки, целина и т. д. привели к таким печальным результатам, что многие коренные нации остались в меньшинстве на своей исторической родине» [1, с. 29]. Поэтому с историей каждого народа, проживающего в северокавказском регионе, надо обращаться бережно, не перечеркивать ее и не приукрашивать, а научиться на ее примерах и, опираясь на нее, правильно формировать национальное самосознание, а при воспитании необходимо учитывать национальную психологию и особенности национального характера того или иного этноса. Ведь история каждого народа, его народная культура, в частности, фольклор и декоративно-прикладное искусство, реализуемое в изделиях ремесленников, хранит в своих духовных недрах неиссякаемое источники мудрости и гуманизма. «Национальные ценности в духовной сфере – это огромное интеллектуальное богатство и неисчерпаемый источник и резерв воспроизводства общечеловеческих ценностей, культурных и нравственных традиций народов, процесса общенационального сознания. Вот почему сегодня идет активный процесс возрождения и развития фольклора, народно-художественных промыслов и ремесел, традиционной художественной культуры народов» [2, с. 226].

Как показала история, в результате неправильной национальной политики в отношении к малым народностям, так называемых «этнических установок», то есть отношения к гражданам другой национальности, наибольший нравственный и духовный урон понесли малочисленные народы и этнические группы. Так, В. Н. Тугужекова пишет, что сегодня в Хакассии на грани исчезновения находится 130 деревень, в которых проживает большая часть коренного населения [5, с. 70]. В таком же положении находится один из малочисленных народов Сибири – тофолары, население которых составляет около 8000 человек. В их национальном самосознании объективно отражались и отражаются все особенности национальной психологии и национальной духовной этнокультуры, каким бы изменениям они ни подвергались при своем взлете или падении. И сейчас, в условиях построения демократического гражданского правового общества республики Северного Кавказа и их народы продолжают искать пути бесконфликтного разрешения многих социально-экономических и этнокультурных проблем. Одной из них является проблема двунационального национально-государственного образования, такого как Карачаево-Черкесская Республика и Кабардино-Балкарская республика. Некоторые политические лидеры общественных движений утверждают, что для них указанная проблема не решена. Однако коренное население этих республик считает, что данный вариант объединения наилучший, он отвечает интересам всех, кто проживает в названных национально-государственных образованиях. Не этнический признак лег в основу объединения этих народов, а территориальная близость и целостность. Не последнюю роль играет в этносоциальных и этнокультурных проблемах национальное самосознание. Оно проявляется в традициях, обычаях, нравах, стереотипах мышления, нормах поведения и привычках. Оно регулирует отношения между ними, передается из поколения в поколение по-разному в различных социально-экономических и этнокультурных условиях. Знание и форма этнических представлений – это сознание единства происхождения. «В основе этнической диагностики, – писал Л. Н. Гумилев, – лежит ощущение. Человек принадлежит к своему этносу с младенчества» [3, с. 49].

Этногенетические предания, сказания об исторических событиях, об отношениях с другими этносами – это легенды и мифы, героический эпос народа. В условиях реформирования общественной жизни в России необходимо глубокое социально-философское осмысление этнического наследия каждого народа. К. Юнг писал: «Наш бессознательный ум, как наше тело, – хранилище следов и воспоминаний прошлого, что мы рождаемся не только с биологическим, но и психологическим наследством. И то, и другое в какой-то степени определяет поведение и опыт. Как человеческое тело представляет собой целый музей органов, каждый со своей эволюционной историей, так – можем мы ожидать – и психика организована подобным образом. Она не может быть порождением истории, как и тело, в кото-

ром она существует» [6, с. 134]. Далее К. Юнг подчеркивал, что человек наследует эти образы от своего родового прошлого, которое включает как его человеческих, так и подведенческих или животных предков. Существенно иметь ввиду, что архетипы не просто имена или даже философские понятия. Это моменты самой жизни – образы, целостно связанные с живым индивидуумом эмоциональными связями. Верно говорил Л.Н. Гумилев, что в отличие от культурной традиции, традиция этническая – это не преемственность мертвых форм, созданных человеком, а единство поведения живых людей [4, с. 296]. Этнические стереотипы и автостереотипы формируются в рамках массового сознания в образах и понятиях, функционирующих на данном уровне. При этом этнические стереотипы формируются на основе шкалы ценностей, принятых в сфере данного народа, через призму традиций и культуры, сложившихся в процессе ее жизнедеятельности. При этом следует отметить, что национальное самосознание тесно связано с национальным сознанием и национальной психологией. Эти понятия разные, но между ними есть определенная связь. Национальное самосознание входит как один из элементов в национальную психологию, вернее, некоторые ее особенности могут проявляться в национальном самосознании. Без учета этнокультурных особенностей, национального самосознания невозможны объединительные процессы, отражающие исторически закономерную и прогрессивную тенденцию к укреплению взаимопонимания между народами. Вероятно, и это сыграло свою роль, почему карачаевцы, балкарцы и ногайцы, как народы тюркской семьи языков, не объединились, как не объединились кабардинцы, адыгейцы, черкесы, шапсуги, относящиеся к адыгской семье языков: нет территориальной близости и другие причины. Такие же объективные факторы объединяют различные этносы, проживающие в Ставропольском и Краснодарских краях, сохраняют дух доверия и добрососедства. Они играют позитивную роль в стабилизации межнациональных отношений в этом многонациональном регионе.

Рассматривая национальное самосознание и национальную психологию, которые между собой взаимосвязаны, нельзя не отметить, что к этническим особенностям относится, прежде всего, традиционно-бытовая культура, многообразие которой проявляется в культурно-бытовых обычаях как элементах этнического самоопределения. В сфере повседневного поведения этнические особенности с их разительным своеобразием весьма наглядно прослеживаются в сфере такого компонента материальной культуры, как пища, одежда, в личных взаимоотношениях родственников и людей друг с другом, в этике поведения в семье и обращения со старшими и т. д. Это целая и стройная система морального кодекса горцев: намыс мужчины, намыс женщины, ритуал женитьбы, об отношениях супругов, уважение к старшим, речевой этикет, ситуация обращения, знакомство через посредника, ситуация приветствия, ситуация прощания, поздравления и благопожелания, гостеприимство, уважение и почитание старших. Одним словом, – горский этикет, культура поведения.

Об этнической культуре горских народов, об их этикете много писали отечественные и зарубежные исследователи. Они рассматривали психологию горцев и национальные особенности не изолированно, а в определенном природном, семейном быту и социально-культурном окружении. В основу своих наблюдений и выводов авторы брали, как правило, этническую, социальную и генетическую психологию.

Современные исследователи этнокультуры, затрагивая эту проблему, различают, что в традиционно-бытовом слое есть давние, архаические и новые, формирующиеся традиции, которые как те, так и другие влияют на формирование национального самосознания и национальной психологии человека.

Список литературы

1. Государственность и право республики в составе Российской Федерации. Ростов н/Д.: СКНЦ ВШ, 1996. С. 29.

2. Горлова И. Культурная политика в современной России: региональный аспект. Краснодар, 1998. С. 226.

3. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера человека. Л.: ЛГУ, 1989. С. 49.

4. Гумилев Л. Н. От Руси к России. М.: Экопрос, 1994. С. 296.

5. Тугужекова В. Н. Современные национальные процессы в Хакасии // Национальные отношения в регионах страны: история и современность. Якутск. 1992. Ч. 1. С. 70.

6. Теория личности в западноевропейской и американской психологии. Самара: Бахрах, 1996. С. 134

ţ Ơ.ɯj dzIV
ВЕРБАЛЬНЫЕ, МУЗЫКАЛЬНЫЕ И КИНЕТИЧЕСКИЕ КОДЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Абдуллаев К. Ф.
ст. преподаватель

Нусратов А. Н.
магистр

Жураев Б. Т.
магистр
(Бухарский гос. ун-т)

АЛИШЕР НАВОИ И ЕГО ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ПОЭМЕ «ҲАЙРАТ-УЛ-АБРОР» («СМЯТЕНИЕ ПРАВЕДНЫХ»)

Как солнце сиял над Отчизною он,
Сердца пробуждая для жизни.
Жестокою ссылкою он покорен.
Был знаменем чести в отчизне, –

сказал об Алишере Навои – великом поэте, гуманисте XV столетия – известный узбекский художник слова XX века Хамид Алимджан. И в этих его словах объединены и великие подвиги Навои, и трагизм судьбы бессмертного мыслителя Востока, талант которого грандиозен и разносторонен.

Великий поэт всего человечества Алишер Навои – гуманист, мыслитель, основатель узбекской классической литературы и узбекского литературного языка, ученый, художник, музыкант, государственный деятель, оставивший потомкам богатое литературное наследие. Его имя является символом прогресса своей эпохи для народов всего мира. Алишер Навои писал стихи, поэмы, прозаические произведения, научные трактаты, всесторонне раскрывающие духовную жизнь Средней Азии XV в.

Исторические источники сообщают, что Алишер Навои был щедрым покровителем наук и искусств. При его поддержке творили такие выдающиеся историки, как Мирхонд, Хондамир, Васифи, Давлятшах Самарканди, художник Бехзод, многие поэты, музыканты, каллиграфы.

В его поэтических и прозаических произведениях широко представлены вопросы воспитания и обучения. Педагогические взгляды Навои глубоко гуманистичны.

«Смятение праведных» является первой поэмой в составе знаменитой «Хамсы» («Пятерицы») великого узбекского поэта и мыслителя

Алишера Навои. По литературным традициям Востока «Хамса» представляет собой свод пяти поэм, являющийся энциклопедией жизни и духовной культуры народов Востока. Пять эпических произведений- дастанов впервые были созданы и объединены под общим названием «Хамса» классиком азербайджанской литературы Низами Ганджави (1141–1203). Затем в создании «Хамсы» так же прославился знаменитый поэт персидско-таджикской литературы Эмир Хусрав Дехлави.

«Хамса» как большое полотно дает поэту возможность всесторонне отражать социальные проблемы и общественно-философскую мысль той или иной эпохи, и поэтому она, как поэтическая форма и литературная традиция, в течение веков привлекала к себе внимание лучших поэтов Среднего и Ближнего Востока. Многие поэты Востока испытывали свой поэтический талант в написании «Хамсы», но среди них признанными классиками оказались Хусрав Дехлеви, Абдурахман Джами и, наконец, Алишер Навои, создавший свою «Хамсу» на родном узбекском языке.

Следует отметить, что создание «Хамсы» после Низами, как уже многократно доказано учеными, ни в коем случае не является подражанием гению первого ее творца. Каждая новая «Хамса», являясь поэтическим ответом великим творениям Низами, Хусрава Дехлави и Джами, в то же время была оригинальным художественным произведением, отражающим в себе основные идеи своей эпохи. Однако архитектоника, стиль, поэтические приемы, стихотворные размеры и сюжетные линии всех «Пятериц» остаются внешне сходными.

«Смятение праведных», как философская поэма, является своеобразным вступлением к «Хамсе» Навои и отражает все основные стороны мировоззрения поэта, его общественные, гуманистические, этические, эстетические взгляды, которые находят свое дальнейшее развитие в остальных поэмах «Пятерицы»,

Алишер Навои в прологе всех поэм своей «Хамсы» высоко оценивает поэтический гений Низами, Хосрова Дехлеви и Джами. Он их считает своими учителями и одновременно подчеркивает, что его «Хамса» никак не является повторением произведения своих предшественников.

Создавая «Хамсу» на родном узбекском языке, Навои особо отмечает, что его цель – сделать достоянием своего народа эту сокровищницу человеческой мысли:

Желанье вслед великим трем идти,
Хоть шага три пройти по их пути.
Решил: писали на фарси они,
А ты на тюркском языке начни.
Хоть па фарси их подвиг был велик,
Но пусть и тюркский славится язык.

«Хамса» Навои, как непревзойденный шедевр, была высоко оценена современниками поэта, вызвала многочисленные подражания,

имела огромное влияние на развитие узбекской литературы в последующих веках.

Дружба и литературное сотрудничество между Абдурахманом Джами и Алишером Навои является олицетворением дружбы двух братских народов. Навои, закончив свою «Хамсу», понес ее к своему другу и учителю Джами. Об этой встрече поэт пишет:

Он всю мою «Хамсу» перелистал,
За бейтом бейт с вниманьем прочитал.
И спрашивал меня; и, просияв,
Как солнце, ликовал – ответу вняв.
Не ждал я сотой доли от него Глубокого признания того.

(«Стена Искандера». Пер. В. Державина)

Джами в конце своей поэмы об Искандаре особо останавливается па «Хамсе» Навои и дает высокую оценку творению своего друга. Хвала Джами ке является панегириком, а искренней восторженной оценкой создания гениального поэта, ученого, великого ума своей эпохи.

«Смятение праведных» – первая поэма «Пятерицы», носит философско-дидактический характер и широко отражает основные проблемы общественной жизни эпохи.

Читая «Смятение праведных», можно убедиться, что «Хамса» Навои – это не сборник механически собранных воедино пяти поэм, а грандиозное, органически единое произведение, идейно и художественно неразрывно связанное во всех своих частях.

«Смятение праведных» Навои закончил в 1483 году. Поэма распадается на шестьдесят четыре главы. Первые главы, по традиции, посвящены богу и пророку. Дальше следуют двадцать бесед, в которых отражено идейное содержание поэмы. Мировоззрение Алишера Навои, как сына своей эпохи, не могло быть свободно от влияния философий ислама. В вопросах возникновения вселенной и появления в ней человека, его судьбы Навои верит в высшее начало, творящую силу. Его мировоззрение, в основе своем религиозное, совершенно отличается от взглядов ортодоксального ислама, оно пантеистическое и гуманистическое. По мнению Навои, человек является наивысшим и совершенным творением. Ни одно живое существо не наделено свойствами человека, поэтому человек достоин владеть наивысшими благами жизни. Так говорит Навои о человеке:

Сам стал он царством, троном и царем
Всевидящим и сведущим во всем.

Он суть свою, как книгу, прочитал,
Себя познав, он истину познал.

Дай, кравчий, чашу чистого вина!
Да будет чаша царственно полна!

Я пламя жажды духа утолю,
Как бога, Человека восхвалю!

В «Смятении праведных» воспевается человек, его высокие духовные свойства, и это составляет идейную основу поэмы и обусловливает ее эстетическое достоинство.

Почти в каждой главе, в каждом двустишии и строке Навои предстает перед глазами читателя как певец разума и прогресса, как гениальный мастер художественного слова. Его величие заключается еще в том, что он не был в плену тех формалистических традиций, которые были характерны для восточной придворной литературы. Навои неоднократно подчеркивал, что в поэзии форма и содержание должны быть едины. Но при этом он всегда указывал, что содержание составляет основу художественного произведения. В главе поэмы «О слове» Навои пишет о поэзии:

Ее одежда может быть любой,
А суть в ней – содержанье, смысл живой.

Не ценится газель, хоть и звучна,
Когда она значенья лишена. –

Но смысл поэма выскажет сильней,
Когда прекрасен внешний строй у ней.

Поэт всегда стоит на реалистических позициях. Он требует правдивого изображения действительности:

Коль слово жаром истины горит,
Оно и камень в воду превратит.

Но если слово правды лишено,
Для перлов нитью станет ли оно?

Вся поэма создана на основе реалистического метода. Любой вопрос, затронутый в поэме, своими корнями уходит в реальную жизнь, и трактовка его предусматривает решение общественно-политических философских и морально-этических вопросов эпохи Алишера Навои.

В конце каждой главы Навои дает маленькие рассказы-притчи, часто заимствованные из устного народного творчества и легенд, которые служат как бы иллюстрацией для выдвинутых поэтом положений.

В «Смятении праведных» поэт выступает как великий мастер философско-дидактической поэмы. Он поражает читателя глубиной мысли, широтой познания и прогрессивностью своих взглядов, в тех условиях феодального общества, когда ортодоксальный ислам уничтожил все живое и передовое в мире духовной жизни человека.

Окружающая среда поэта была мрачна. Поэт везде сталкивается с господством несправедливости, бесправия и мракобесия. Основная часть общества живет в нужде и голоде. Господствующая часть общества, обладающая всеми материальными благами, ведет паразитический образ жизни. Навои выступает ярым врагом бесправия, угнетения и зла. Он пишет:

Есть в мире и добро, и зло, и грех,
Добро – тайник, открыто зло для всех.
Плохого много, тонет мир во зле,
Добра и правды мало на земле.

В феодальном обществе шах является вершителем судеб общества. Но несправедливый и невежественный монарх, озабоченный только своим благополучием, приносит народу в стране бесчисленные беды. О них поэт писал:

Подобен раю – светел и высок –
Для пиршества украшенный чертог.
Но в киноварной росписи его
Алеет кровь народа твоего.
Завеса, чья неслыханна цена,
Не из парчи – из жизней соткана.
Украшен жемчугами твой шатер –
Ты у народа отнял их, как вор.
Чтоб яшму взять для арки и стены,
Гробницы древние разорены.

Следует отметить, что почти все сатирические строки «Смятения праведных» были тесно связаны и обусловлены общественной жизнью той эпохи и часто были написаны на конкретных фактах. Критикуя паразитический образ жизни феодальной аристократии, поэт, в частности, резко осуждает государственную политику тимуридского правителя Султана Хусейна, который в последние годы своей жизни при

Поэт-гуманист так возвеличивший Человека, все свое творчества посвятивший Человекуи всю жизнь служивший ему, перед ним тоже ставит болшие требования. В поэме «Смятение праведных» целые главы посвящаются благородству, честности, щедрости, верности и другим человеческим качествам. Для Навои самым высшим критерием является гуманизм.

Не назовется человеком тот,
Кого людское горе не гнетет.

А радуется гибели людей
Палач, или могильщик, иль злодей.

Первое двустишие ставшее крылатым, можно поставить эпиграфом ко всему творчеству великого поэта-гуманиста.

В «Смятении праведных» Навои много места уделяет теме любви, которая является одной из основных в восточной поэзии.

Любовь для Навои – не слепая страсть или любование внешней красотой возлюбленной, а сближение родственных душ. Истинной любви свойственны верность, преданность, благородство и человечность. Навои создает образы прекрасных женщин, наделяя их высокими человеческими качествами. Они во многом стоят выше мужчин, что было противоесте-

ственно в эпоху феодализма и безраздельного господства ислама. В любви, по мнению Навои, шах и нищий равны, в мире истинной любви не должно быть места ни насилию, ни эгоизму, ни корысти и тому подобным низменным качествам. В раскрытие извечной темы восточной поэзии, темы любви, Навои вкладывает социальное содержание и высокий гуманизм.

Поэт-гуманист, резко критически относящийся к общественно- политическому строю своей эпохи, воспринимает мир как постоянную борьбу Добра и Зла. Все проблемы, поставленные в «Смятении праведных», в той или иной мере подчинены этой ведущей проблеме.

Список литературы

1. Навои А. Пять поэм. М.: Худож. лит., 1972

2. Собрание сочинений. Т. 3. Смятение праведных. «Фан». Т.1969

3. Каюмов А. П. Алишер Навои // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 3. М.: Наука, 1985. С. 576–582.

Атамуллаева Ф. Р.
преподаватель (Гос. консерватория Узбекистана, г. Ташкент)

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ УЗБЕКСКОГО ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЯ[1]

Традиционная музыка, включающая образцы музыкального фольклора и изустно-профессионального творчества народов Центральной Азии, отличается не только обилием тем, богатейшей палитрой выразительных возможностей и исполнительских приемов, но и наличием своеобразных региональных и локальных стилей. И это обусловлено своеобразием их историко-этнического и социально-экономического развития. В этих условиях особое значение приобретает творческое осознание накопленного в музыкальных культурах народов Центральной Азии художественного опыта, его осмысление с позиции выдвигаемых историческим временем задач, постижения принципиально важных закономерностей развития духовной культуры, извлечение из богатого опыта потенциальных творческих идей.

С указанной точки зрения обряды и обрядовая музыка народов региона являются одной из ценных областей духовного опыта, которая отличается богатством стилей, исполнительским разнообразием и хранит, как и всякая другая традиционная культура, различные временные пласты, спрессовавшие в себе тысячелетия творчества. И полнокровное постижение специфики обрядовой музыки народов Центральной Азии, ощущение её своеобразия изнутри может дать только близкое, непосредственное соприкосновение с живой художественной традицией народа, искусством, функционирующим в конкретной социально-общественной среде, во взаимодействии с бытом, трудовой и социокультурной деятель-

[1] Этномузыковедение (музыкальная этнография) – наука на стыке музыковедения, этнографии и фольклористики. Таким образом, как нам видится, узбекское музыкознание и музыковедение неотделимо от этномузыкознания, этномузыковедения.

ностью народов, населяющих обширную территорию от Каспия до Тянь-Шаня, с их нравами и обычаями.

Синкретизм обрядовой музыки имеет всеобъемлющий характер: все элементы его семантичны и находятся между собой в органичной системной функциональной взаимосвязи. Здесь и манера очень громкого пения фиксированным «открытым звуком» в календарных песнях, приспособленных для пения на открытом воздухе, которые явились истоками песенных циклов. Кроме того, пение без сопровождения имело некогда магический смысл, например, громкое пение трудовых песен должно было способствовать хорошему урожаю, или восклицательно-просительный зов «вызывания дождя» должен был «закликнуть» дождь, или же спокойный тон, мерное убаюкивание колыбельных приводило ко сну младенца. Здесь и разнообразие ритмических движений – хождение, бег, подскок, постукивание, манипуляции с обрядовыми атрибутами, элементы трудового ритма, телодвижения, танец, которые генетически связаны с трудовыми и иными движениями и тоже имели некогда магический смысл, например, у ряда древних племен слово «танцевать» означало буквально «работать», ибо они были убеждены в практической полезности движений. В самом раннем периоде проведение обрядов превращалось в красочное действо, «игрища», которые являлись неотъемлемой частью богослужения язычников. Постепенно игрища приобретали иной характер, их проводили независимо от языческих праздников. Поэтому по ряду параметров обрядовая музыка, являющаяся огромным художественным достоянием народов региона, а именно по связанности с обрядом и древним типом мышления, может считаться принадлежащей архаическим стадиям музыки как искусства вообще, ибо музыка на раннем этапе социокультурного развития ещё не обладала исключительно эстетическими функциями.

Одним из ценнейших источников по истории и этнографии средневековых пародов являются сочинения Абу Райхана Бируни, Махмуда Кашгари, Бабура, Омар Хайяма, Бурхан-уд Дин Кушкеки, Абульгази Бохадур-хана; историко-этнографические труды А. Вамбери, В. Наливкина, Н. Лыкошина, Ч. Валиханова, А. Диваева, работы В. Бартольда, Л. Гумилёва, Б. Гафурова, Адама Меца, Мэри Боис, В. Басилова, С. Токарева, Г. Снесарёва, А. Джикиева, Н. Кислякова, Б. Кармышевой, Н. Лобачевой и др. привлекаются работы по литературе (В. Пропп, В. Путилов, М. Ауэзов, Т. Мирзаев, М. Алавия, Е. Бертельс, И. Брагинский, Б. Сарымсаков), искусствоведению (Г. Пугаченкова, Л. Ремпель, М. Рахманов, М. Кадыров, Н. Нурджанов и др.).

Наиболее важные работы, посвященные изучению музыкального наследия народов региона, связаны с именами этномузыкологов: А. Затаевича, В. Успенского, В. Виноградова, В. Беляева, Е. Романовской, Б. Ерзаковича, Ф. Карроматли и др.

За последние двадцать лет в республиках Центральной Азии появляется все больше работ, в которых исследуются разнообразные жанры, пла-

сты национальной музыкальной традиции; высказываются суждения об особенностях и генезисе традиционного музицирования, диалектологическая взаимообусловленность жанров традиционной музыки и процессов их функционирования; решаются вопросы локальной характеристики песенного (в том числе и обрядового) наследия. Среди них – труды Б. Каракулова и А. Мухамбетовой, А. Темирбековой и К. Жузбасова (Казахстан), К. Дюшалиева и С. Субаналиева (Кыргызстан), З. Таджиковой и А. Низамова (Таджикистан). Н. Абубакировой, Ш. Гуллыева и М. Гапурова (Туркменистан), О.Матякубова, Т. Гафурбекова, А. Хашимова и О. Азимовой (Узбекистан), Т. Адамбаевой (Каракалпакистан) и др.

Сравнительное изучение музыкальных культур народов Центрально Азии – своеобразный путь для выявления вопросов как взаимодействия культур, духовного общения народов, их общности, так и неповторимого своеобразия, которым отличается каждая из национальных культур. И первым опытом на пути постижения общих, глубинных закономерностей художественного развития, диалектики его единства и многообразия в русле общих взаимосвязанных региональных традиций с древнейших времен до современности явилось издание первого тома «Истории музыки Средней Средней Азии и Казахстана» (М., 1995), подготовленное музыковедами всех республик центрально-азиатского региона. Принципиальное значение для рассмотрения обрядовой музыки как элемента музыкальной системы, а шире – материальной и духовной культуры народов региона имеют работы российских музыковедов (Б. Асафьев, К. Квитка, В. Гусев, Е. Гиппиус, А. Руднева, В. Гошовский, И. Земцовский, Э. Алексеев и др.), приведших к выработке значительных методологических установок в музыкознании, суть которых в комплексном изучении традиционного музыкального творчества, находящемся в тесной взаимосвязи в процессе непрестанного развития, обновления и составляющих неразрывное целое в рамках культуры народов. Специфика исследования предопределила и опору на коллективный труд, изданный под общим названием «Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы» (М., 1973, 1977, 1978) и «Календарные обычаи и обряды Восточной Азии» (М., 1983, 1985), где впервые комплексно рассматривается вся обрядово-праздничная циклизация, её связь с древней мифологией, эволюция обрядов-праздников-обычаев, формирование фольклора.

Самый общий и беглый историко-ретроспективный взгляд на пути развития обрядовой песенной культуры как огромного пласта обрядовой музыки народов Центральной Азии, от истоков до наших дней дает основание для признания общечеловеческих принципов эволюционного развития традиционного музицирования. Древний речитативно-песенный слой фольклора, в котором «слова не столько поются, сколько более или менее музыкально проговариваются» [1, с. 145], ведёт к формированию ритуального мелоса и жанровой системы, то есть эволюционный процесс идёт от прикладного и магического к эстетическому. Диалектика жанровой системы обрядовой музыки

региона постепенно движется от «языка» как некой общей нормы нового искусства к «речи» как многообразия конкретных возможностей, то есть от формирования через накопление к трансформации. Сделать это непросто, потому что сегодня мусульманский мир, его художественно-поэтическое творчество представляет собой далеко не единый сплав культурных традиций, как это было в определенную эпоху развития средневековой цивилизации, а являет собой сложный, многоликий организм, дающий знать о себе во всем комплексе социокультурной и духовной жизни его народов.

Вследствие этого при решении всех обозначенных выше проблем можно крупным планом обозначить наиболее важные вопросы, решаемые на всех этапах данной монографии [1]. Первый круг связан с изучением и сопоставлением локальных типов обрядовых традиций, а второй – с задачами историко-генетического плана, в соответствии с чем предпринимается попытка раскрыть этапы формирования и эволюции обрядовой музыки – календарной, семейно-родовой и культово-ритуальной, реконструировать элементы обрядовой песенности ранних форм бытования и функционирования. В итоге монографии исследуются проблемы формирования и развития обрядов и обрядовой музыки народов Центральной Азии, их специфика, генезис, семантика и жанровый состав. На основе комплексного анализа музыкального строения песнетворчества и инструментальной обрядовой музыки, с учетом их реальных исполнительских стилей и ритуальной функции выявляются региональные и локальные типы обрядовых традиций.

Список литературы

1. Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Т., 2006.

2. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Ленинград, 1975.

Коллектив Бразильского федерального университета совместно с дирижёром Уилсоном Брэзилом
(Бразилия, штат Сеара, г. Собрал)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ (ИНИЦИАТИВЫ, НОВШЕВСТВА), ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ НА КУРСАХ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ДЛЯ МУЗЫКАНТОВ «КОЛЛЕКТИВНОЕ ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ»: СОТРУДНИЧЕСТВО УНИВЕРСИТЕТА И ОБЩЕСТВА[1]

Аннотация. Эта статья представляет музыкальный курс Федерального Университета города Сеара (Собрал), озаглавленный как «Коллективное обучение игре на духовых инструментах», сосредоточенный на обучающей практике игры на музыкальных инструментах (подготовлен совместно

[1] Публикуется на русском и английском языках.

с дирижером музыкального училища Уилсоном Брэзилом города Собрал). Целью такого проекта является внедрение данного приема в другие университеты и желание открыть свои компетентности для окружающего сообщества. Этот проект включает в себя одновременное музыкальное обучение при двух разных группах участников: студентов музыкального отделения Федерального университета города Сеара и студентов, представителей всего музыкального сообщества, музыкантов, уже имеющих опыт профессиональной музыкальной деятельности и новичков, получающих свои первые музыкальные знания. Целью данного обучения согласно педагогическим приемам проекта Федерального университета города Сеара является «Демократизация обучения музыке посредством обучения игре на музыкальном инструменте и вокальному пению в Бразилии, особенно на севере региона». Следуя этим установкам, такой подход открывает доступ к образованию более разнородных музыкальных коллективов, состоящих из простых людей; преподаванию с помощью коллективного музыкального обучения игры на духовых инструментах; росту самодеятельных духовых оркестров в бесплатных музыкальных школах и стимулировать профессию дирижера.

Ключевые слова: курс повышения квалификации, музыка в университете, сообщество, педагогика духовых оркестров, коллективное обучение.

Введение

Одна из целей курса повышения квалификации Федерального Университета города Сеара (Собрал) состоит в том, чтобы вовлечь население, изначально участвовавшее в организации самодеятельных духовых оркестров в регионе при партнерском участии дирижера музыкальной школы Уилсона Брэзила и курса переподготовки для музыкантов Федерального Университета города Сеара, непосредственно связанного с проектом повышения квалификации, основанного на принципе «коллективного преподавания и обучения игре на духовых инструментах». Скоординированный двумя профессорами Федерального университета города Сеара, данный курс повышения квалификации рассматривается как физическое и инструментальное использование площадей университета и музыкальной школы в городе Собрал. Он развивается в связи с музыкальным курсом «инструментальная практика – духовые инструменты», чтобы предложить участникам проекта двойные возможности:

1. Знакомство с музыкальными инструментами, используемыми в духовых оркестрах Бразилии

2. Применение методики коллективного обучения музыке.

Такие возможности должны применяться при обучении и стимулировании игры на духовых инструментах в регионе Собрал-Сеара при образовании одного или нескольких оркестров. Включающий однородные музыкальные инструменты, данный проект стимулирует участников добиваться практического профессионального уровня, а подготовка таких музыкальных коллективов с помощью методики коллективного обучения. Данный проект в

значительной степени способствует удовлетворению требований большинства студентов к преподаванию музыкальных дисциплин в северном регионе Сеара. Во время этой презентации будут представлены, объяснены и проиллюстрированы методические приемы обучения и их применение на практике.

1. Методы, применяемые при коллективном обучении музыкальных дисциплин для однородного состава оркестров

Чтобы сделать доступ к музыке открытым для всех слоев населения, необходимо получить музыкальные инструменты в музыкальной школе или Федеральном Университете. Это делается совершенно бесплатно, и музыкальные инструменты доступны абсолютно каждому, кто в этом нуждается, но только в специально отведенном для занятий музыкой помещении (т.е. их нельзя забирать с собой домой). Музыканты очень автономны и могут заниматься на своем новом инструменте тогда, когда хотят. Группа музыкантов, участвующая в проекте, подразделяется на две категории:

1) Музыканты, имеющие опыт игры в духовом оркестре: они, как правило, представляют оркестры города или региона, поэтому они уже имеют определенные музыкальные знания

2) Новички (или начинающие): начинают свое музыкальное образование.

Коллективный метод обучения игре на музыкальном инструменте имеет образовательные преимущества, выявленные в процессе научно-исследовательской работы в области музыкального образования. Барбоза (1994), Крувинель (2005) и Наскименто (2007) отмечали следующее: во время овладения навыками игры на каком-либо музыкальном инструменте наблюдалось сокращение времени, необходимого, чтобы интегрировать отдельно взятый музыкальный коллектив (оркестр) в начале процесса обучения и поддержать социальные связи и мотивацию отдельно взятого музыканта. Более того, эта методика оптимизирует рабочую силу педагога (профессора): работу одного и того же педагога (профессора) в то же самое время со студентами, входящими в состав оркестра с однородными музыкальными инструментами.

Номенклатурное занятие-репетиция применяется, чтобы упомянуть объем работ, выполненный в контексте коллективной методики обучения. Действительно, урок является репетицией, во время которой педагог (профессор) становится посредником, занимает позицию дирижера и обучает, как исполнять тот или иной музыкальный отрезок (или музыкальную пьесу). Во время репетиции этот посредник передает студентам недостающие и необходимые знания. Эта передача и есть причина такой номенклатуры.

Каждое занятие-репетиция делится на две части: прежде всего, овладение техникой игры на музыкальном инструменте по нотам, как на мастер-классе (в течение 40 минут) и во время коллективной части курса вместе с полным оркестром (в течение 1 часа 20 минут).

Содержание программы курса включает использование методики коллективного обучения для музыкантов духового оркестра Da Capo и Da

Capo Creative, разработанные профессором Joel Barbosa (Barbosa 2004 и 2010). Эта методика применяется при аранжировке бразильских мелодий в сравнении с техническим музыкальным уровнем студентов.

Наряду с методикой Da Capo, посредник использует аранжировки различных произведений, выбранных специально с учетом предпочтений и уровня подготовки студентов-духовиков, учитывая при этом репертуар традиционного Бразильского оркестра, не забывая традиционный репертуар духового оркестра.

2. Итеративная методика, применяемая во время курса повышения квалификации

Цель данного курса повышения квалификации (курса переподготовки) состоит не только в том, чтобы подготовить музыкантов, но и научить педагогов (профессоров) обучать музыкантов самодеятельных оркестров игре на музыкальных инструментах, опираясь на методику коллективного обучения музыкантов-духовиков. В этом случае посредник (педагог), помимо обучения теории музыки, истории музыки или технике исполнения на музыкальном инструменте, объясняет методику, применяемую в данном случае.

Разъяснения посредника (педагога) во время курса переподготовки очень важны для формирования профессиональных навыков студента. Каждое действие, даже если оно касается только музыканта, разъясняется всем. Такое взаимодействие способствует эффективному восприятию информации и совместному развитию.

Показ (демонстрация)

Во время первого занятия очень важно, чтобы все участники, музыканты и новички (начинающие) познакомились с новым инструментом, который достался каждому из них. Во время всего курса музыканты, которые уже имеют определенные знания о технических приемах игры на том или ином духовом музыкальном инструменте, будут использоваться в качестве мониторов (контролеров) для того, чтобы помочь начинающим. Работа во время презентации будет проходить по 4 позициям:

1. Часть оркестра, которая будет работать с нотами (играть по нотам), расположенными на пюпитре, в течение 20 минут после выбора нового инструмента. Все музыканты будут работать по нотам с помощью монитора (контролера), когда две ноты, показанные посредником, исполняются всеми музыкантами вместе. Монитор (контролер) будет располагать всего 10 минутами времени для инструкций и объяснений для данной группы музыкантов, потому что он должен следить за соблюдением инструкций игры на новом инструменте с новым монитором (контролером). Через 20 минут после прохождения теста все участники группы вливаются в оркестр.

2. Работа оркестра начнется со слухового восприятия и исполнения местной музыки (региональной музыки) города Сеара, северо-восточной части Бразилии. Цель этого состоит в том, чтобы участники проекта позна-

комились с новым инструментом в составе оркестра на примере музыки, характеризующейся:

– доступностью, благодаря музыкальным фразам, повторяющимся несколько раз;

– известностью, благодаря использованию среди населения региона (т. е. уже знакомой музыки), что намного облегчает ее восприятие;

Для музыкального исполнения посредник или монитор (контролер), который, как правило, владеет типичным музыкальным инструментом региона Сеара, будет исполнять солирующую партию, а другие музыканты будут играть аккомпанемент, основанный на нотах, разученных во время работы с пюпитром в процессе занятий.

3. После таких первых контактов с инструментом и региональной местной музыкой, слушателям будет предложена работа чтение нот с листа по методике Da Capo Джоэля Барбозы. Профессор Джоэль Барбоза разработал в своей диссертации (Барбоза, 1994) начальные методы обучения игре на духовых инструментах оркестра, которые были выпущены отдельным коммерческим изданием (Барбоза, 2004). Этот метод включает в себя руководство для каждого инструмента, содержащее музыкальные аранжировки разного уровня сложности, главным образом бразильских мелодий. Эти издания содержат аппликатуру, уроки для вокального и инструментального исполнения произведения, ритмические и теоретические упражнения. Они используются в качестве основы плана работы, в основном для восприятия музыкальной теории.

Для этого в третьей части курса мы будем работать над чтением с листа.

Посредник (педагог) познакомит с инструкциями, применяемыми в методике Da Capo и участники будут играть все вместе упражнения, подобранные педагогом заранее.

4. Во время последнего этапа курса мы предлагаем исполнять законченные музыкальные фрагменты. Нескольким музыкантам будет разрешено пользоваться своим оригинальным инструментом для исполнения мелодии, а остальные участники будут играть аккомпанемент по нотам и с ритмическим рисунком, выученными заранее. Использование новых нот и ритмов необязательно, но возможно для участников, желающих это сделать. Эта музыка будет исполняться всеми вместе под занавес показа (демонстрации).

После этого мы обменяемся с музыкантами впечатлениями, чтобы узнать их мнение и услышать их предложения для усовершенствования предложенной на курсах методики.

Выводы

Данный проект использования коллективной методики при обучении игре на духовых музыкальных инструментах, разработанный совместно музыкальной школой Conductor Wilson Brasil и факультетом музыки Федерального Университета города Собрал в регионе Сеара, направлен на удовлетворение огромного спроса со стороны студентов-музыкантов в преподавании

игре на музыкальных инструментах в регионе Сеара через обучение игре на музыкальных инструментах, применяемом в духовых оркестрах Бразилии, и методики коллективного обучения игре на музыкальных инструментах.

Этот курс, в основном, базируется на взаимном обучении. Опыты, проведенные посредником (педагогом) Насименто, 2007; 2010 и Толедо Насименто, показывают, что возникли дружественные связи между участниками различных музыкальных составов. Присутствие музыкантов-любителей намного облегчает образование подобных групп благодаря их музыкальному опыту. Однако данная презентация показывает музыкальную демократизацию в регионе с совершенно другими параметрами, такими как дирижер, музыканты и инструмент педагога (профессора) музыкального состава, увеличение числа самодеятельных духовых оркестров в регионе.

Цель создания таких оркестров и составов (формаций) – активизировать музыкантов для исполнения определенной партии в оркестре, позволяя каждому через дополнительное обучение специализироваться игре на одном или нескольких различных музыкальных инструментах оркестра.

Мы понимаем, что некоторые слушатели курсов интересовались музыкальным курсом на получение степени Федерального университета города Сеара. Действительно, они добились допуска до экзамена (ENEM), чтобы принять участие в курсах повышения квалификации по игре на духовых инструментах, «Квалификация руководителя духового оркестра», в курсах с более высоким уровнем сложности. Цель таких курсов подготовить и совершенствовать мастерство руководителей духовых оркестров и музыкантов других составов, позволяющих провести качественную музыкальную подготовку и развить способности духовых оркестров небольших городов региона.

Collective Federal University of Ceará (UFC), Sobral in collaboration with the music school Conductor Wilson Brasil

PEDAGOGIC INITIATIVES USED IN MUSICAL EXTENSION COURSE “COLLECTIVE TEACHING OF WIND INSTRUMENTS”: COLLABORATION BETWEEN THE UNIVERSITY AND THE SOCIETY

Abstract: This paper presents the music course at the Federal University of Ceará (UFC), Sobral, titled “Collective teaching of winds instruments”, articulated around the learning practice of music instruments, in collaboration with the music school Conductor Wilson Brasil in Sobral. The aim of such project is to diffuse it in others universities, wishing open their competences for the surrounding community. This project puts the simultaneous musical learning in place, with two different participants groups: the music students of the UFC and the students coming from all the community, with musicians who already have a musical experience, and the begin-

ners who begin musical studies. The aim of this learning is, according to the pedagogic UFC project: "The democratisation of the musical learning through the music instrument study and singing in Brazil, more especially in the North of the region". Following this directives, this work is about the access at the heterogeneous musicals bands for all the population, helped by the free and loan of the instruments for the participants; the teaching through the collective musical teaching of winds instruments; increase of amateurs winds orchestras in the free music schools and valorise the conductor formation.

Keywords: extension course, music at the university, community, wind orchestras pedagogy, collective teaching.

Introduction

One of the objectives of the music extension course – Degree at the Federal University of Ceará (UFC), Sobral *campus* – is to reach a public originally from wind orchestras[1] of the region, accomplishing a partnership between the music school Conductor Wilson Brasil and the music course of UFC, around the extension project[2] "collective teaching of winds instruments". Coordinated by two music professors of the UFC, this extension action is viewed as a physic and instrumental space utilisation at the university and at the music school in Sobral. It is developed in connection with the subject of the music course "instrumental practise – winds", in order to offer double capacities to the participants:

1. Learning of musical instruments used in the wind orchestras of Brazil
2. Using collective teaching methodology of musical instruments for the teaching and learning music process.

These capacities must be used for the teaching and learning wind instruments stimulation, in the region of Sobral-Ceará, with the formation of one or several orchestras. Composed by heterogeneous instruments, this project enables the participants to reach a practical professional and a training of these musical bands through the methodology of collective education, using heterogeneous musical instruments in the Brazilian bands of music. This project permits to contribute significantly at the big request of the students for the music teaching in the north region of Ceará. During this presentation, the learning methods and the application during the course will be presented, explained and illustrated.

1. Methods used for the collective music learning in orchestras heterogeneous

To permit the music access for all the population, music instruments are lend by the music school and the UFC. This lend is free and the instruments are available for the participants, when they want, only in the concerned institutions (they can't take it at home). The musicians are autonomous and can study their

[1] In this case we use the definition of amateurs musician's Brazilian band, trained for winds and drums instruments.

[2] Brazilian's universities comprise three learning lines: teaching, research and extension. The teaching permits to the students to obtain qualifications in several domains like instrument, composition, teaching, music therapy, etc. The research, composed by master's and doctorate degrees, offers musicology research studies, and the extension propose a musical practise access for all the population, various age and professional conditions.

new instrument when they want. The musicians group, presents in the extension course, is divided in two categories:

1. Musicians with a wind orchestra experiment: they come from wind orchestras of the town or the region, therefore they already possess an instrumental knowledge;

2. Beginners: begin the musical learning.

The collective teaching of music instruments is adapted for educative advantages derived from scientific research in music education. Barbosa (1994), Cruvinel (2005) and Nascimento (2007) noticed, among other things: during the learning music instrument, the diminution of time to integrate a musical band at the beginning of learning and favour the musician's socials connections and motivations. Moreover, this methodology develops an optimization of professor's working force: a same professor work at the same time with a students' heterogeneous instruments band.

During the lessons, the nomenclature rehearsal-lesson is used to mention the accomplished work in a collective education context. Indeed, each lesson operates like a rehearsal, where the professor becomes the mediator, holds the position of conductor, and trains the execution of melodic pieces. During the rehearsal, this mediator transmits the knowledge in relation with the student's necessities and/or difficulties. This transmission is the reason of such a nomenclature.

Each rehearsal-lesson is divided in two moments[1]. First of all, study of instrumental technique by music stand, like a workshop, during forty minutes, and during one hour and twenty minutes, the collective course with the complete orchestra.

The course program contents follows the collective teaching methods for wind orchestra *Da Capo* and *Da Capo Creative* developed by professor's Joel Barbosa (Barbosa 2004 and 2010). These methods use Brazilian's melodies arrangement compared with the students' technical music level.

As well as methods *Da Capo*, the mediator uses music's arrangements chosen according to the preferences and the levels of the wind orchestra students, taking care of traditional Brazilian wind orchestra's repertory, without forget the wind orchestra's traditional repertory.

2. Learning methods used during the extension course

The aim of this extension course is not only train musicians but to train professors able to teach the technical amateurs orchestras instruments too, bases through the collective teaching methodology for wind orchestra. Then the mediator, as well as to teach the music theory, the music history contents or the instrument technical, explains the methodology used in connection with the content.

The mediator explications during the course are important for student's formation. Each action, even if it concerns only a musician, is explained for all

[1] Each duration of rehearsal-lesson moment is established according to the students needs. The professor helps specifically, when necessary, students or music stands.

of them. Because of this, they are all implicated in the course and can progress quickly thanks to the listening of the others musicians.

Demonstration

At the time of the first lesson it is important that all the participants, musicians and beginners, familiarize themselves with the new instrument allocated. During all the courses the musicians, who already possess the music technical knowledge for wind orchestra instrument, will be employed as monitors in order to help the beginners. The work during the presentation will be organized in four points:

1. Division of the orchestra with a work by music stand during 20 minutes, after the new instrument choice. In each music stand, the musicians will work, with the monitor help, the two notes indicated by the mediator, used for the work all together. The monitor will have only 10 minutes for impart the instructions for this group because he has to follow the instructions for his new instrument with an other monitor. After 20 minutes of instruments test the participants integrate the orchestra.

2. The work orchestra will begin with the auditory and performing regional music from Ceará, North-East of Brazil. The aim is that participants accustom themselves with the new instrument within an orchestra, from an accessible music characterized by:

- His access thanks to the few repeated elements content;
- The use of a music known by the region population and to make easier the form perception.

For the music execution, the mediator or a monitor who know a typical instrument of the Ceará region will play soloist the melody, and the others musicians will played the accompaniment based on the notes learned during the music stand work.

3. After these firsts contacts with the instrument and the regional music, a reading work will proposed with the manuscript work used in the method *Da Capo* by Joel Barbosa. The professor Joel Barbosa developed, in this thesis (Barbosa, 1994) a teaching elementary method for the winds instruments orchestras learning, edited in a commercial version (Barbosa, 2004). This method contains a book for each instrument with evolution level music arrangements, principally from Brazilian melodies. These books content the fingers, lessons for sing and play music, rhythmic and theoretical exercises. They are used like ground plan, principally for the music theory perception (sight-reading and reading).

For this, in this third moment of the course, we will work on the sight-reading. The mediator will teach the instructions, applied in the method *Da Capo*, and the participants will play together the exercises chosen by the mediator.

4. During this last stage we will propose a work with a more elaborated music. A few musicians will be allowed to use their original instrument for play a melody advanced, and the others participants will play an accompaniment with the notes and rhythms learned before. The use of news notes and rhythms is op-

tional but possible for the participants who will want it. This music will be performed together for finish the demonstration.

After this musical time we will discuss with the musicians to know theirs feels and theirs possible propositions to improve this learning method.

Conclusion

The extension project "collective teaching of winds instruments", developed in partnership between the music school Conductor Wilson Brasil and the music course of UFC – *Campus* of Sobral, intends to contribute significantly at the big students' request for the music teaching in the north region of Ceará, through the learning of musical instruments used in Brazilian wind orchestras and the collective teaching methodology of musical instruments.

This course is essentially based on the mutual learning. The experiences, conducted by the mediator (Nascimento, 2007; 2010 and Toledo Nascimento 2010), show that friendly links are spring up between the participants with music group formations. The presence of musicians coming from amateur harmonies makes easier the creation of these groups thanks to their musical experience. However, this presentation shows the music democratisation in the region with different parameter like the conductor, musicians and instrument professor's formation, and the increase of the amateur orchestras in the music's schools region.

The aim of these orchestras and the formations proposed, is to sensitize the participants to the possible roles in an orchestra, permitting to each one, throughout the learning, specialize themselves in one or various music domains.

We perceive that some participants of the course had been interested for the music course Degree of the Federal University of Ceará. Indeed they accomplished an access examination (ENEM) to participate of an other extension course for wind instruments, "Qualification of masters of wind orchestra", course of greater level of difficulty. The aim of this course is prepare and perfect maestros and musicians leaders of wind orchestra permitting to offer a musical training of quality to develop the possibilities of the wind orchestras in the small towns of the interior of the region.

Bibliography

1. Barbosa, Joel (1994). Na adaption of american band instruction methods to brazilian music education, using brazilian melodies. These (Doctor of Musical Arts) – University of Washington-Seattle.

2. Barbosa, Joel (2004). DA CAPO: Método Elementar Para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda. Jundiai: Keyboard Editor Musical LTDA.

3. Barbosa, Joel (2010). Da Capo Creatividade. Jundiai: Keyboard Editor Musical LTDA.

4. Cruvinel, Flávia Maria (2005). Educação musical e transformação social – uma experiência com ensino coletivo de cordas. Goiânia: Culture Institute middle-Brazilian.

5. Elliot, David (1995). Music Matters: A New Philosophy of Music Education. New York: Oxford University Press.

6. Nascimento, Marco Antonio Toledo (2007). Método de ensino coletivo de instrumentos musicais Da Capo: um estudo sobre sua aplicação. Federal University of Rio de Janeiro State. Master 2 in musicology – Brazil.

7. Nascimento, Marco Antonio Toledo (2010). Contribuição da iniciação musical por meio de ensino coletivo de instrumentos musicais no desenvolvimento profissional do músico: o caso dos

egressos da Banda 24 de setembro. In: XIX Annual congress of association Brazilian of Music Education – IV Annual meeting of collective musical instruments – III Meeting in Goiano of music education. Goiânia: Federal University de Goiás – Brazil.

8. Stervinou, Adeline (2013). Curso de extensão “prática dos instrumentos de sopros e percussão”: análise da avaliação final In: Artes do fazer: Música e extensão universitária na UFC.1 ed.Cariri: EMUC.

9. Toledo Nascimento, Marco Antonio (2010). "Da Capo": l’enseignement des harmonies amateur dans la formation des néo-diplômés. In: Francophone’s day of research in music education, Geneva: University of Geneva (under print).

Велижанина А. П.
магистрант; науч. рук. Э. А. Болодурина, канд. пед. наук, проф.
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УРАЛА И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

В творчестве композиторов Урала значительное место занимают произведения для русских народных инструментов, которым свойственно как продолжение традиций, так и привнесение новых жанров и форм в современное исполнительство. К основным тенденциям творчества композиторов Урала можно отнести: широкое использование народных тем Урала, современная разработка фольклорного материала народов Урала, обращение к крупным жанрам и формам (симфония, увертюра), значительное расширение исполнительских и колористических возможностей инструментов, а также оркестра в целом.

Произведения для русских народных инструментов продолжают находиться в рамках традиций, которые сложились в народно-инструментальной музыке 70–90-х годов. Это «привлечение в музыке для народных инструментов и для оркестра народных инструментов сложных структур и симфонических принципов развития музыкального материала…», «значительное усложнение фактуры произведений, музыкального языка и структур, утверждение для народного оркестра крупной формы… и различных стилистических направлений [6, с. 3].

В сочинениях композиторов Урала сложились традиции использования фольклорного материала, обращение к народной тематике, но одновременно происходит и поиск новых выразительных средств, стремление к индивидуальным авторским находкам. Это может быть введение в партитуру новых инструментов, расширение выразительных средств традиционных инструментов, обновление музыкальных средств (гармонических, регистровых, тональных).

В творчестве уральских композиторов народная тема является одной из ведущих. Она прослеживается уже в одном из ранних произведений Е.

Гудкова, сюите «Богатыри». Это произведение эпического склада, в котором создаются образы старинных русских былин и присущая им национальная песенность. Здесь же можно назвать и другое произведение Е. Гудкова «Уральская подгорная», где народная тема приобретает региональное выражение, связанное с уральским фольклором.

Одной из тенденций является обращение композиторов к уральскому фольклору (уральская лирическая песня, частушка, песни уральского казачества), где он может быть цитирован или использован в авторской обработке («Уральская подгорная» для оркестра русских народных инструментов Е. Гудкова; «Уральская сюита» для народного оркестра А. Кривошея) [7, с. 37].

Примечательно, что на Урале представлены разные композиторские школы. Выпускниками теоретического и композиторского факультетов Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского являются В. П. Веккер, Е. Г. Гудков, М. Д. Смирнов, Т. Ю. Шкербина. Также здесь работают представители и других композиторских школ: Санкт-Петербурга (Е. Поплянова), Уфы (А. Кривошей – аспирантура Уральская консерватория), Казани (Р. Бакиров).

Одним из лидеров профессионального композиторского творчества был и остается Михаил Дмитриевич Смирнов, первый председатель Челябинской организации Союза композиторов России (сегодня – Челябинское отделение Союза композиторов России), заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации.

В творчестве М. Д. Смирнова, как отмечает музыковед Т. М. Синецкая, отчетливо выделяются крупные жанровые направления – кантатно-ораториальная музыка, камерно-инструментальные и симфонические сочинения, произведения для русских народных инструментов. Безусловно, М. Д. Смирнов является композитором-симфонистом. Это проявляется в мышлении, технике, в способности создания цельного, динамичного, художественно-убедительного материала.

Среди его сочинений для русских народных инструментов можно назвать три оркестровые увертюры, концертная пьеса для трех баянов «Огневушка-поскакушка» (по сказу П. Бажова), «Концертный триптих» для балалайки соло, Концерт-симфония для балалайки с оркестром, Симфония для оркестра русских народных инструментов, Концерт для домры и русского народного оркестра. Как видно из перечисленных примеров жанр инструментальной миниатюры не привлекает композитора. В музыке для народных инструментов М. Д. Смирнов в основном обращается к крупным формам и опирается на те же приемы композиторского письма, которые сложились в симфонической музыке.

Симфония – жанр, который достаточно редко применяется в репертуаре оркестра русских народных инструментов. Симфония М. Д. Смирнова создана в 1989 году. Она двухчастна. Между частями симфонии отсутствует открытый конфликт, однако внутри каждой части заключен кон-

траст. Симфония является важным вкладом в репертуар оркестра русских народных инструментов. Сохранив тематические традиции инструментальной музыки, композитор расширяет тембровые и образные возможности, обогащает симфоническим развитием [7, с. 68].

Говоря о композиторском творчестве М. Д. Смирнова нельзя не сказать о реквиеме «Золотая гора» для русского народного оркестра. Золотая гора – святое место под Челябинском, связанное с казнями и захоронениями в годы репрессий. Посещение одной из траурных церемоний в день памяти послужило поводом для написания этого произведения. Впоследствии произведение получило название «Эпитафия» – надгробная надпись. Произведение содержит эффект длительного накопления «боли», сдерживание горестного чувства утраты, взрываемого в момент кульминации острой болью.

Михаилом Дмитриевичем написана также соната для баяна, которая является единственным оригинальным сочинением для этого инструмента.

Все произведения М. Д. Смирнова несут в себе драму каждодневных переживаний, тему острых проблем современности.

Другой известный челябинский композитор – Е. Г. Гудков, который работал в разных жанрах: кантатно-ораториальном и симфоническом, хоровом, оперном, театральном. Но есть в его творчестве и произведения для русских народных инструментов. Первым произведением для народных инструментов стал Концерт для домры с оркестром A-dur. Концерт компактен и удобен для исполнения. Впоследствии Е. Г. Гудковым были созданы и другие произведения для русских народных инструментов: сюита «Богатыри», «Уральская подгорная» для народного оркестра, «Концертная пьеса» для балалайки и фортепиано на тему уральской песни «Бежал Ванюша», «Радостная увертюра» для оркестра народных инструментов, сюита для баяна.

Музыке Е. Г. Гудкова свойственна ясность мысли и языка, она понятна обычным людям. Как говорил сам автор: «Для меня мой слушатель – не элитарная аудитория, а самые обычные люди, живущие вокруг, среди которых я вырос и существую» [7, с. 107].

Самобытно творчество челябинского композитора Владимира Веккера. Основные направления его творческой деятельности – это симфоническая, камерно-инструментальная, народно-инструментальная музыка, вокальный жанр, в котором представлены песни и романсы.

Особый интерес представляет композиторская деятельность В. Веккера в области создания произведений для русских народных инструментов. Здесь представлены все жанры от миниатюры до концерта с оркестром. Такими произведениями являются: два концерта для баяна и камерного оркестра, три сонаты для баяна, две сюиты, а также отдельные пьесы «Скерцо», «Хорал и фуга» для баяна, концертная сюита «Русские мотивы», «Уральская фантазия» и другие. Много сочинений создано В. Веккером для балалайки: два концерта, три пьесы-соло, Соната, Детская сюита, Интермеццо.

Музыка для оркестра русских народных инструментов в творчестве В. Веккера связана с танцевальными жанрами. Широко вошли в исполнительскую практику Ретро-сюиты № 1, 2, 3. Сюита представляет собой четыре танца – вальс, фокстрот, танго и самба. В сюите «Ретро» представлен необычный состав, в котором присутствует большая группа ударных инструментов: литавры, тарелки, малый барабан, ксилофон, колокольчики, коробочка, треугольник, виброфон, джазовая установка.

В настоящее время композитор Владимир Веккер живет в Германии, но почти ежегодно приезжает в Россию, и знакомит своих коллег с новыми сочинениями, выступает с концертными программами [7, с. 135].

Творческая деятельность композитора Анатолия Кривошея серьезно закрепилась в музыкальной культуре региона. Он является автором произведений разных жанров от песни до симфонии. В разные годы для народных инструментов им были созданы: «Уральская сюита» (1982), «Фауст-сюита» (1993) для оркестра русских народных инструментов, сюита для баяна «Палех» и Соната для балалайки и фортепиано (1996). В 1984 году написан Концерт для двух баянов с русским народным оркестром. В Концерте органично сочетаются возможности современных инструментов, традиции народного исполнительства и виртуозность концертной формы. Репертуарными стали Три пьесы для балалайки-соло и оркестровая пьеса «Хоровод», которые часто звучат в концертных программах челябинских композиторов.

Удивительный музыкант, сочетающий в себе многогранные таланты исполнителя и самобытного композитора – Николай Никитич Малыгин (баян, Челябинск), Заслуженный работник культуры Российской Федерации, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств.

Сочинения Н. Н. Малыгина часто включаются в программы всероссийских и международных конкурсов, звучат на различных фестивалях. Н. Малыгин – необычайный мелодист. В его творчестве отражены лучшие традиции русской культуры.

Творчество Н. Малыгина разнообразно по жанрам. В его творческом багаже имеют место, как вокальные сочинения (для хора и вокального ансамбля, самобытные песни и романсы на стихи русских поэтов), так и инструментальные (для оркестра русских народных инструментов и обработки народных песен для баяна) [2].

Композитор нового поколения – Татьяна Юрьевна Шкербина. Ее творческая композиторская деятельность проявляется ярко и нестандартно. Автор музыки разных жанров. Это «Театральные эскизы» для фортепиано (1990), «Трёх грошовая опера» (по Б. Брехту), рок-рэп опера для драматических актёров (1995). Произведения для симфонического оркестра: Концерт для скрипки с оркестром (1993), Симфония № 1 (2001).Камерно-инструментальные произведения: Соната для скрипки соло (1990), два струнных квартета (1992, 1996), «Реквием» для виолончели соло в 4 частях (1995), «Багатели» для 3 флейт в трёх частях (1997), «Trans' ordum», трио

памяти С. Беринскогодля кларнета, рояля и баяна в 3 частях (1998), «Акварели» цикл пьес для 2 фортепиано (1999), Прелюдия и фуга для баяна (1999), «Променад-сюита» для кларнета, рояля, баяна и струнного оркестра в5-ти частях (2000). Камерно-вокальные и хоровые сочинения: Вокальный цикл на стихи С. Есенина и испанских поэтов XX века для голоса и фортепиано (1988), «Хоровой концерт» в 2 частях (1992), сценическая кантата «Сновидения» по произведениям Д. Хармса (1992), «Четыре картинки» на стихи К. Рубинского для голоса, ф-но, виолончели и пилы (1994), вокально-инструментальный цикл «Заводь крика» на стихи Г. Лорки для сопрано, баритона, рояля, клавесина, 2 виолончелей, подвесной тарелки и колокольчика (1996) др. Особое место в творчестве Т. Шкербиной занимает электронно-акустическая музыка. Сочинения Т. Шкербиной отличаются яркой образностью. Многим из них присущи драматизм и психологическая глубина, эмоциональное наполнение, разнообразная композиторская техника свидетельствуют о больших творческих возможностях композитора.

Татьяной Шкербиной для баяна написаны Прелюдия и фуга, «Камаринская», ставшая обязательной пьесой для Всероссийского конкурса баянистов, Полифоническая пьеса на русскую народную песню. Также в творчестве композитора Т. Шкербиной баян используется как равноправный инструмент, наравне с симфоническими инструментами, кларнетом и инструментами струнного оркестра (Променад-сюита для кларнета, рояля, баяна и струнного оркестра в 5 частях и «Trans' ordum» – «Сквозь порядок», трио памяти С. Беринскогодля кларнета, рояля и баяна в 3 частях) [7, с. 196–197].

Рассматривая творчество уральских композиторов нельзя обойти стороной творчество композиторов из Екатеринбурга.

Сергей Иванович Сиротин, композитор Екатеринбурга, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза композиторов. Его композиторский стиль отличает широта творческих интересов, профессиональное владение различными музыкальными средствами.

Для оркестра русских народных инструментов написано значительное количество инструментальных пьес. Его сюита «Вредные советы», постоянно звучит в исполнении Уральского государственного оркестра народных инструментов «Звезды Урала», а «Уральская сюита» – считается его визитной карточкой [1].

Другой крупный композитор Екатеринбурга – Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат Всероссийского и Всесоюзного конкурсов композиторов, член Союза композиторов Российской Федерации – Андрей Борисович Бызов. Им написана музыка в различных жанрах: симфонии и концерты, камерно-инструментальные произведения, хоровые и камерно-вокальные сочинения, музыка для театра и кино, но приоритеты отданы произведениям для русских народных инструментов и прежде всего, баяна. Баян выступает в творчестве композитора как сольный инструмент в произведениях: Сонатины № 1, № 2, «Травушка – муравушка», «Ва-

талинка» (на сибирскую тему), «Русский вальс», «Лезгинка», сюита «Русские зарисовки» и др. Много произведений написано для 3 баянов: «Разудалая», «Во пиру была», сюита «Русские сюжеты», «В бане черти табак толкли» на уральскую тему, «Марков камень» по сказу П.Бажова, «Катюша» на тему М.Блантера, «Шведский псалом», «Эпилог» память Н. Худякова, «Зимняя сюита» и др.

Творческий багаж композитора обширен и для других народных инструментов: домры, балалайки. Для ансамблей разных составов, оркестров баянистов и оркестра русских народных инструментов создано немало интересных, постоянно звучащих произведений.

Сочинения А. Бызова для баяна, домры, балалайки исполняли народные артисты России: Ш. Амиров, В. Романько, А. Цыганков; Заслуженные артисты России: Т. Вольская, М. Уляшкин; дуэт аккордеонистов «Paris-Moscou» (Франция), «Duo Monte-Carlo» (Монако), Гельсингфордский балалаечный оркестр (Финляндия), квинтет «Russian Carnaval» (США). Произведения, написанные для оркестра русских народных инструментов исполнены: Государственным академическим оркестром имени Н. Осипова, Государственным ансамблем Россия, Нижегородским государственным оркестром народных инструментом, Петербургским оркестром баянистов имени П. И. Смирнова. Индивидуальность композиторского стиля А. Бызова выражена своеобразно и многогранно в музыке для русских народных инструментов. Черты его творческой индивидуальности – это опора на жанровую фольклорную «модель» и на различные жанры музыкально-бытовой культуры от лирической протяжной песни до плясовой, от народных прибауток до трудовых и рекрутских напевов, от духовных стихов до популярных массовых песен. Немаловажным в творчестве композитора является опора на фольклор не только отечественный уральский, но и других национальных культур – польской, еврейской, шведской, грузинской, украинской и татарской мелодии. Это является основой таких жанров как обработки народных песенных и танцевальных мелодий, написанных либо в виде «вариаций на тему», или фантазий [8].

Другим представителем композиторов Екатеринбурга является Максим Андреевич Басок, член Союза композиторов, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, дипломант международного и лауреат Всероссийского конкурсов. В активе композитора более 800 авторских концертов-встреч, где звучит его музыка. Произведения М. Баска звучат на сценах Екатеринбурга, Омска, Тюмени, Челябинска, Белгорода, Улан-Уде. Композитор работает преимущественно в жанре оперы и мюзикла, но есть в его творчестве произведения и для русских народных инструментов. Это четыре прелюдии для баяна, три вокальных дуэта на слова Э. Вериго в сопровождении оркестра русских народных инструментов, Увертюра для оркестра народных инструментов, Сюита для домры и фортепиано в 4 частях,

Прелюдия, фуга и токката для баяна, а также Шуточный хоровод для 2 домр и фортепиано [5].

Творчество композиторов города Магнитогорска представлено в сочинениях А. М. Мордуховича и Р. М. Бакирова. Ведущее место в творчестве композиторов занимает музыка для русских народных инструментов: баяна, балалайки. Композиторы работают в различных жанрах: симфония, соната, сюита, концерт, вариация, миниатюра.

Александр Мордухович –обладатель специального диплома «Играющий композитор» третьего Международного конкурса «Golden accordion» (Нью-Йорк, США), дипломант Международных и Всероссийских конкурсов, Заслуженный работник культуры России.

Его произведения для русских народных инструментов представлены следующими направлениями: произведения для голоса с оркестром – Драматическая фантазия на две еврейские народные темы для меццо-сопрано и оркестра, Европа-Азия для женского вокального дуэта и оркестра, Лях Ерушалаем! (Живи Иерусалим!) для меццо-сопрано и оркестра,Осэ шалом (Творящий мир в небесах) для меццо-сопрано и оркестра, «Уральский богатырь» (Баллада о Магнитогорске на слова Аркадия Мордуховича) для баритона с оркестром.Следующее творческое направление – музыка для оркестра русских народных инструментов: Еврейская рапсодия, Композиция на темы песен А. Пахмутовой, Композиция на темы песен В. Соловьева-Седого, Концертная сюита № 1 для оркестра народных инструментов (Эксцентрическая прелюдия, Пастораль, Марш-гротеск, Токката), Концертная сюита № 2 «Звуки мира» (Хоровод-пиццикато- Россия, Полька-Янка – Белоруссия, Апипа – Татарстан, Еврейский экспромт – Израиль, Уральские наигрыши – Россия), Концертная сюита № 3 в стиле «Барокко» (Прелюдия, Пастораль, Инвенция-токката, на тему еврейской народной песни «Хава нагила», Гавот, Каприччио), Мартовская акварель (концертная самба), три маленьких интермеццо в ритме фокстрота – в ожидании, встреча, горячий ритм. И последнее – музыка для баяна с оркестром русских народных инструментов: Синий платочек (парафраз на тему Г. Петербургского), Сапожки русские (концертная пьеса на тему песни Н. Кудрина), Концертино-каприччио, Еврейский экспромт № 8.

Лучшие произведения Александра Мордуховича для баяна входят в репертуар известных музыкантов России, таких как: А. Дмитриев (Санкт-Петербург), С. Тюфяков (Уфа) и других [3].

Рафаил Бакиров – Заслуженный деятель искусств России и республики Татарстан. Его творчество называют сокровищницей русского и татарского искусства. Он автор 20 концертов – фантазий, крупных сочинений для оркестра русских народных инструментов. В произведениях Р. Бакирова разнопланово преломляется песенно-танцевальная культура татарского народа. Кроме обработок народных тем Рафаилом Бакировым написаны: сюита «Кисекбаш», татарский триптих для балалайки с оркестром, сюита

на татарские народные темы для ансамбля народных инструментов, «Мунажат» сказание для оркестра русских народных инструментов. В этих произведениях использован народный материал, а композитором Р. Бакировым мастерски использованы характерные для него принципы развития, подчеркивающие национальный колорит.

Заслуженный артист Российской Федерации, дипломант Всероссийского конкурса, лауреат премии Законодательного собрания Челябинской области, композитор – Александр Васильевич Михайлов (Озерск). Александр Васильевич работает в разных жанрах: создает оригинальные пьесы, музыку к спектаклям, делает оркестровки произведений других авторов. А. Михайловым написана музыка к 50 спектаклям Озерского театра кукол «Золотой петушок», произведения для хора и фортепиано, музыка к водевилю «Простушка и воспитанная» и к спектаклю «Золушка». Для оркестра русских народных инструментов А. Михайловым написаны: Драматический вальс, Фантастический вальс, Скерцо, «Старый патефон». Его Концертная пьеса для ксилофона с русским народным оркестром была исполнена как учебными оркестрами, так и профессиональным Государственным русским народным оркестром «Малахит».

Александр Михайлов – неординарный, талантливый человек. Его музыка способна увлечь, взволновать и растрогать [4].

Таким образом, творчество композиторов Урала вносит существенный вклад в сохранение и развитие исполнительства на русских народных инструментах.

Список литературы

1. Вольхина И. Лекция-концерт, посвященный юбилею С. И. Сиротина [Электронный ресурс]. Режим доступа: www. dms9.ru. Загл. с экрана

2. Вырва М. Николай Малыгин в Озерске [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // www.Ozersk74.ru. Загл. с экрана.

3. Длуговольская Л. Как рождаются композиторы? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // magmetall.ru. Загл. с экрана.

4. Колянова Н. Михайлов в «Маяке» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http: // www. ozersk74.ru. Загл. с экрана.

5. Куклина Е. Зазвучит Басок [Электронный ресурс]. Режим доступа: www. mr-info.ru. Загл. с экрана

6. Польшина А. Д. Оркестр русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века. М.: МГПИ им. Гнесиных, 1978. 64 с.

7. Синецкая Т. М. Композиторы Южного Урала. Монографическое исследование. Челябинск: Дом печати, 2003. 352 с.

8. Углова, М. Бенефис для композитора и музыкантов [Электронный ресурс] / М. Углова. Режим доступа: http: // ekaterinburg. bezformata.ru. Загл. с экрана.

Вишневская Л. А.
д-р искусствоведения, проф.
(Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Вокальная традиция карачаевцев и балкарцев[1] стала предметом слухового и структурного осмысления еще в XIX веке благодаря экспедициям знаменитого русского композитора и теоретика музыки С. И. Танеева. Результаты этих экспедиций получили отражение в его известной статье «О музыке горских татар» [13]. Общие сведения о музыкальной культуре Карачая и Балкарии представлены в опубликованных и рукописных материалах Г. Ф. Чурсина, И. И. Иванюкова и М. М. Ковалевского, А. Н. Дьячковой-Тарасовой, В. Прёле, Д. Рогаль-Левицкого, М. П. Гайдая. Этап научного изучения музыкального языка традиционных песнопений карачаевцев и балкарцев связан с трудами А. И. Рахаева [11]. Исследователь комментирует отмеченные С. И. Танеевым особенности вокального многоголосия, впервые описывает жанровую систему песенного фольклора карачаевцев и балкарцев, выявляет структурные закономерности и характер взаимодействия поэтического и музыкального текстов песнопений.

Вместе с тем в контексте генетико-типологических проблем вокальная традиция карачаевцев и балкарцев остается «открытой книгой» в истории музыкальной культуры народов. Не изучен большой корпус аудиоматериалов, хранящихся в личных архивах, в фондах радио и телевидения Карачаево-Черкесской и Кабардино-Балкарской республик. Его расшифровка и научная обработка представляются важными для корректировки имеющихся знаний о вокальной музыке карачаевцев и балкарцев. Не апробирован также компаративный (сравнительный) метод исследования, результаты которого позволят, с одной стороны, включить традиции карачаевцев и балкарцев в контекст мировой истории зарождения и эволюции многоголосия, с другой – выделить этнические черты вокальной полифонии и дифференцировать её диалекты внутри карачаево-балкарского вокального наследия.

Компаративный метод исследования представляется особенно важным в изучении вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев, позволяет выявить её истоки в контексте архаического (раннего фольклорного), тюркского и раннего христианского (византийского) многоголосия.

Идентификация в контексте **ранних** фольклорных форм многоголосия определяет древний «возраст» карачаево-балкарской традиции, устойчивость архаических признаков в самых разных жанрах песенного фольклора. В их числе фактурная организация музыкальной ткани «протомногоголосия» (термин И. Жордания), реализующая монофоническую, диафони-

[1] Тюркоязычные народы западного региона Северного Кавказа, компактно проживающие в Карачаево-Черкесской и Кабардино-Балкарской республиках.

ческую и антифонную формы группового пения; соответствие двухголосной основе «протомногоголосия»; тембро-регистровый контраст функциональных компонентов двухголосия; наличие остинато и бурдона – важных структурных признаков «протомногоголосия»; множественные элементы раннефольклорных форм интонирования и ладообразования[1].

Родовые признаки **тюркского** многоголосия находим в таких характеристиках карачаево-балкарской вокальной полифонии, как бурдонная организация и обертоновое (октава, квинта, кварта) акустическое резонирование звукового пространства; доминирующее значение «педального» бурдона-континуума; нижнерегистровое расположение и фоническая роль бурдона; распространённость диафонного вида функционального двухголосия; мелодико-ритмические черты солирующего напева, восходящие к исламским традициям персидской (мугам) и среднеазиатской (маком) музыки[2]; пограничное состояние вокальной полифонии (находящейся на стыке одноголосия и многоголосия) как специфический признак бурдонно-обертонового многоголосия тюрков[3]. Вместе с тем в контексте отмеченных особенностей тюркской полифонии карачаево-балкарское многоголосие обнаруживает яркую этническую индивидуальность, иное качество бурдонно-обертонового многоголосия вследствие иерархического «разведения» компонентов многоголосия; автономии (функциональной, интонационной, речевой) напевов голосовых партий; структурной разноплановости бурдонного двухголосия, уподобляющегося ранним формам академического европейского многоголосия (респонсорно-антифонное и диафонное двухголосие раннего католического органума).

Впервые в изучении традиционной вокальной полифонии карачаевцев и балкарцев выдвигается гипотеза её **христианских** (византийских) корней. Возможность подобного аспекта исследования обусловлена распространением христианства среди предков карачаевцев и балкарцев (на что указывают бытующие и в настоящее время христианские названия месяцев и дней, элементы христианской обрядовости), а также народным определением коллективного пения как «*бабасла тартмакъ*» (поповское пение)[4].

В этом плане отметим следующее. Звуковые параллели карачаево-балкарского и византийского многоголосия[5] возникают на уровне бурдона: партии *эжиу* – в карачаево-балкарской, и партии *изон* **(***исон***)** – в византий-

---

[1] Основой для изучения структурных, интонационных, ладовых форм раннего фольклорного многоголосия послужили труды Э. Алексеева [1], Р. Брандля [2], Т. Габисония [3; 4], И. Жордания [7; 8].

[2] Термин «*макъам*» имеет в песенной традиции карачаевцев и балкарцев значение напева, мелодии, мягкости голоса при исполнении.

[3] Основой для изучения элементов тюркского многоголосия послужили труды З. Кыргыс [10], В. Сузукей [12], С. Утегалиевой [14].

[4] Определение дано информатором Д.М. Джуккаевым (1886 г.р.) во время экспедиции 1985 года в аул Учкулан Карачаево-Черкесской республики, организованной Магометом Ахьяевичем Хубиевым – кандидатом филологических наук, старшим научным сотрудником Карачаево-Черкесского института гуманитарных исследований.

[5] Шире – многоголосия широкого круга этносов, входящих в состав Византийской империи, таких как албанцы, боснийцы, хорваты, тоски, лабы, македонцы, греки, сербы, болгары, корсиканцы, испанцы, народы Кавказа и Закавказья.

ской традициях[1]. Один из видных отечественных исследователей античного и византийского музыкознания Е. В. Герцман пишет, что процесс христианизации многих народов, входивших в состав Византийской империи, способствовал «приобщению к жанрам христианских песнопений. Одновременно, национальное восприятие элементов христианских песнопений соответствовало тем мелодическим формам, которые были *созвучны* (курсив мой. – *Л. В.*) музыкальному мышлению этносов» [5, с. 18]. Последнее замечание учёного имеет, на наш взгляд, принципиальный характер в изучении проблемы заимствования разными народами византийского многоголосного стиля. Гипотетичность этой проблемы объясняется следующим: литургическая (церковная) и бытовая (фольклорная) музыка всегда (несмотря на запреты церкви) имела много точек соприкосновения, но исторически представляла две разные традиции; их несходство определяется как «возрастом» (более раннее фольклорное и более позднее храмовое «протомногоголосие»), так и типом коммуникации (нефиксированность фольклорной и фиксированность церковной традиций); согласно теории «протомногоголосия» в трудах И. Жордания и Т. Габисония, его наиболее распространёнными признаками выступают остинато (амебейное или попеременное антифонное пение) и бурдон (совместное диафонное пение).

Тем самым «совпадение» (по А. Конотопу [9]) или «созвучность» (по Е. Герцману) фольклорной и храмовой традиций возникают не вследствие заимствования, а на базе единых принципов структурирования «протомногоголосия». Осью пересечения разных традиций становится – необходимый для слаженного, организованного исполнительского процесса – выдержанный тон-«руководитель»: *бурдон* – в фольклорном, *изон* (*исон*) – в восточно-христианском, *vox prinzipalis* (впоследствие *cantus firmus*) – в западно-христианском вокальном многоголосии. В контексте вышесказанного карачаевское выражение «*бабасла тартмакъ*» предстаёт метафорическим определением слухового и звукового родства с собственной традицией пения. Вариантное преломление структурных элементов «протомногоголосия» можно продемонстрировать в процессе сопоставления сходных структур карачаево-балкарской полифонии с бурдоном и продолжающего византийские традиции русского демественного многоголосия с исоном:

Структуры	**Древнерусская (византийская) традиция**	**Карачаево-балкарская традиция**
1. Диапазон / регистр	Ограниченный / низкий	Широкий / разнорегистровый
2. Вид многоголосия	Функциональное 3-х-голосие	Функциональное 2-х-голосие
3. Фактурное положение исона / бурдона	Неустойчивое, смещаемое в разные голосовые регистры	Устойчивое, в низком голосовом регистре

[1] В древней Греции и Византии понятие бурдона было эквивалентно понятию «*iso*» (греческое *ison*) – «удержание». Как отмечает Эрнст Эмсхаймер, распространённая практика исполнительства, подобная византийскому изону, получила название «*диафония базилика*» [6, p. 56].

4. Унисон	Основной принцип совмещения голосов	Один из вариантов звучания ансамблевой партии *эжиу*, характерная «гармония» заключительного каданса
5. Степень сонантности гармонической вертикали	Преимущество диссонансов	Преимущество консонансов
6. Основной напев	Средний голос	Верхний голос
7. Тип полифонии	Гетерофония	Диафония базилика

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
2. Brandl R. Ober das Phänomen bordun (drone). Versuch ciner Beschreibung von Funktion und Systematik // Studien zur Musik Südost-Europas. B. 4. Hamburg, 1976. S. 90–119.
3. Gabisonia T. The Notion of Polyphony on the Example Georgian Folk Music // The Third International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, 2006. P. 76–83.
4. Gabisonia T. The Directing Voice in Georgian Polyphony // The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, 2011. P. 196–211.
5. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988.
6. Emscheimer E. Georgian Folk Polyphony. JIFMC. Vol. XIX, 1967.
7. Jordania J. Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech. Tbilisi State Universiti, 2006. 437 p.
8. Жордания И.М. К теории формирования вокального многоголосия // «Вестник» Адыгейского гос. университета. Вып. 10. Майкоп, 2008. С. 196–201.
9. Конотоп А. Русское строчное многоголосие XV-XVII веков. Текстология. Стиль. Культурный контекст. М.: Композитор, 2005. 346 с.
10. Кыргыс З. Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. Новосибирск: Наука, 2002. 234 с.
11. Рахаев А.И. Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик: Эль-Фа, 2002. 154 с.
12. Сузукей В. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: автореф. дис. … канд. иск. СПб., 1995. 13 с.
13. Танеев С.И. О музыке горских татар // Памяти С.И. Танеева: сб. статей. М.-Л.: Музгиз, 1947. С. 195–211.
14. Утегалиева С. Тембро-регистровая модель звука/тона и её реализация в музыке тюркоязычных народов // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 160–165.

Вишнякова И. Н.
ст. преподаватель
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Проблема развития вокально-технических навыков у детей на материале песенного фольклора включает решение целого ряда непростых задач. Работа с детским голосом определяется освоением простейших фольклорно-интонационных, артикуляционных, тембровых навыков, вокально-исполнительских приемов, без которых невозможно дальнейшее постиже-

ние народно-певческой культуры. Специфические особенности фольклорного звука не поддаются точному описанию и абсолютной фиксации в нотируемом материале. Поэтому решение вокально-технических задач должно сопровождаться полным комплексом педагогических мер, а грамотно выстроенная индивидуальная и коллективная работа педагога должна сопровождаться непрерывным накоплением слухового багажа всех участников фольклорного ансамбля, что позволит постепенно приблизиться к традиционному стилю народного пения.

В современной этнокультурной практике обширно представлены образцы регионального песенного фольклора, которые приняты во внимание в ходе освоения песенных традиций. Анализ практики позволил выделить их общие характеристики, выявить и обобщить необходимые рекомендации по освоению народно-певческого стиля. Очевидно, что методика работы по обучению детей народному пению должна строиться с учетом высокой интегрирующей роли фольклора, что позволит развить музыкальное мышление в соответствии с возрастными особенностями детей. Так предпосылки и условия развития их музыкально-творческих способностей, специфика детского фольклорного репертуара раскрываются в проведенном исследовании Л. Г. Зенковой [3].

Некоторые рекомендации по формированию и развитию исполнительско-творческих способностей детей на фольклорной основе предлагает С. В. Иванова [4]. Автор использует традиции чувашского народа, дает начальные представления о фольклоре как источнике народной мудрости. Определенные региональные характеристики певческого стиля отражаются в особенностях методики работы с детским голосом и выражены в разработке техники над характерным тембром, артикуляцией, диалектом, звуковедением и т. д.

С. Ю. Власова раскрывает наличие прямой взаимосвязи опоры дыхания и резонаторов в процессе звукоизвлечения, так раскрывается особый механизм фольклорного звука как «целостная эффективная система достижения звука определенного качества» [2]. Действие механизма «пения на опоре» с преобладанием брюшного дыхания, с включением работы диафрагмы требует развития дыхательной системы ребенка. Рекомендуем обратиться к ряду дыхательных упражнений, которые помогут почувствовать зону диафрагмы, развить собственные физические ощущения и владение своим дыхательным аппаратом.

Голосовые связки при звукоизвлечении должны быть полностью свободны, а для передачи громкости и открытости звука использовать грудной резонатор. Выработка ощущения свободы, «полетности» звука требует постоянной речевой работы над произнесением, как самого песенного текста, так и отдельных его фрагментов. Эффект таких упражнений объясняется тем, что в разговорной речи происходит наименьшее напряжение голосовых связок, следовательно, проговаривание текста позволяет ощутить и

сравнить состояние звука, степень его напряжения с тем, что мы пытаемся произнести в сочетании с интонацией. Для устранения зажатости звука, речевого аппарата, отдельных его зон необходимо использовать комплекс упражнений в виде отдельных попевок на раскрытие гласных звуков («ма», «на», «да» и т. п.; «е-а», «у-а», «о-а» и т. п.).

Одним из главных признаков, характеризующих вокально-исполнительскую специфику традиции, является диалект. Зависимость песенной речи от местных диалектных особенностей очень велика. Особенности региональной артикуляции определяют характер звукоизвлечения и звуковедения, предопределяют возникновение и закрепление в традиции множества исполнительских приемов. Они представлены в работе С. Ю. Власовой и выражены: в степени плавности или маркированности звуковедения и вокального слогопроизнесения; в характере «переходных процессов» между двумя разными по высоте звуками; в различных формах мелизматики, глиссандирования и др. [2].

Для развития вокально-технических навыков важно применение определенных песенных образцов, способствующих разрешению вышеизложенного комплекса задач, например, песни календарно-земледельческого цикла. Так, в практическом освоении музыкального языка традиции рекомендуем применять доступный песенный материал с простой мелодикой. Весенние заклички, обладающие определенной ладово-интонационной основой, были и остаются классическим средством раскрытия диапазона голоса, устранения сдавленности и выработки звонкости пения. Важно обратить внимание на общепринятый принцип построения творческой деятельности в детском фольклорном коллективе – принцип соблюдения народного календаря. Народный календарь можно назвать педагогикой труда, экологии, красоты и жизни человека. Благодаря ему, трудовые традиции складывались в строгий жизненный уклад, систему, в которой особое значение придавалось взаимодействию людей. Народно-праздничный календарь – проверенный традицией способ единения людей в коллективе. Соблюдение его принципа способствует также постепенному вхождению и поэтапному освоению основ традиционной культуры через постижение подлинных образцов фольклора.

Основная логика и содержание организационной и педагогической деятельности руководителя фольклорного коллектива заключается в выстраивании ее таким образом, что соблюдаются: принцип жанровой и репертуарной последовательности, принцип преемственности в освоении фольклора; принцип возрастания (от простого к сложному) в освоении аутентичного песенного репертуара. В совокупности это открывает возможность стать самоценным творческим коллективом, который способен обеспечить комплексное мероприятие, где полидеятельностное творчество представлено во всей взаимосвязи.

При разучивании музыкально-певческих образцов фольклора часто возникают некоторые барьеры. Например, дети с трудом овладевают ритми-

ческими, общими музыкальными и интонационными способностями. В детских фольклорных коллективах эта проблема достаточно распространена. Педагогу также важно обратить особое внимание на неверно интонирующих детей и позволить им активнее участвовать различных других формах: в танце, в игре, в драматизациях и т. д. Специально организованная этнокультурная микросреда позволяет снять творческую закомплексованность.

Освоение песенной традиции в фольклорном коллективе должно строиться как целостный, организованный процесс, как интенсивный способ творческого преобразования опыта народа. С позиции А. И. Лазарева «фольклор – это своеобразная школа жизни, школа саморазвития, главное достоинство которой состоит в том, что человек с самого раннего возраста поставлен в условия, когда он незаметно включается в процесс активного художественного творчества» [5, с. 269].

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект / ВНИИ искусствознания. М.: Советский композитор, 1986. 238 с.

2. Власова С. Ю. Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника // Вестник Этномузыколога [Режим доступа]: http:// etmus.ru/category/article/ (19.03.2015).

3. Зенкова Л. Г. Этнокультурное воспитание дошкольников в детской школе искусств: 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования: дис. ... канд. пед. наук / Моск. пед. гос. ун-т. М., 2012. 186 с.

4. Иванова С. В. Формирование мотивационно-ценностного отношения младших школьников к чувашскому детскому фольклору // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Серия: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. 2011. № 2 (17). С. 25–30.

5. Лазарев А. И. Фольклор. Фольклористика. Народоведение: избранное / сост. и науч. ред. А. С. Гришин, Г. А. Губанова. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2008. 384 с.

Гильмеева Р. Х.
д-р пед. наук, проф.

Мухаметзянова Л. Ю.
канд. пед. наук, ведущий науч. сотрудник
(Ин-т психологии и педагогики
профессионального образования РАО, г. Казань)

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ТАТАРСКОГО ТАНЦА

Кардинальные изменения во всех сферах жизни российского общества, связанные с демократизацией, способствовали становлению новых реалий в этнополитической и этнокультурной жизни народов России. Суверенизация национальных и политических интересов народов, их стремление очертить и защитить свои этнокультурные границы явились реакцией на идеологизацию национального вопроса, характерной для предыдущих десятилетий, когда малочисленные народы СССР в ходе коммунистической «модернизации» рисковали лишиться своей самобытности. Другой особенностью современного момента, вызывающей стремление научного сообщества изучать национальные проблемы, на сегодняшний день являет-

ся ответная реакция народов во многих странах на глобализацию, унификацию и стандартизацию общества, причем не только в странах «третьего мира», но и в развитых государствах. Особенно болезненно воспринимается в обществе целенаправленная политика к стиранию и размыванию культурных границ, потеря собственных этнических традиций.

Не обошли стороной все эти общемировые проблемы и российское общество с его многоэтнической и поликонфессиональной структурой, со сложной географией и историей. В современных условиях здесь столкнулись разнонаправленные векторы и процессы развития современного общества: глобализация и национальное возрождение, модернизация и традиционализм, либерализация жизненных стандартов и усиление консерватизма. Все эти тенденции не просто взаимодействуют, но и конкурируют на этнокультурном пространстве, влияя на формирование этнокультурных границ, а они в свою очередь – на процессы национальной идентификации.

В современных условиях, когда усиливаются процессы культурной унификации как объективная тенденция мирового уровня, обращение к проблеме изучения традиционных индикаторов национального самосознания татарского народа чрезвычайно важно. Его этнокультурные традиции и конфессиональные ценности для мобилизации нации имеют глубинные ресурсы. Исследование механизмов национальной идентификации татарского народа представляет интерес не только для выявления уровня национального самосознания в современных условиях, но и для более глубокого познания общих закономерностей его эволюции в России. В условиях необходимости сохранения и взаимодействия различных этнических, культурных и цивилизационных границ обращение к теме приобретает новое значение.

Татарский народ, оставивший глубокий след в многовековой истории, объединяет в себе идею пространства и времени; история и культура татарского народа является неотъемлемой частью мировой истории и культуры. Выражением истории и самобытности народа является татарский танец.

У самых своих истоков татарские танцы носили обрядовый характер. Они были напрямую связанны с ритуальными действиями шаманов. В каждом движении демонстрировался потайной культ, отражение всеобразных животных, разных птиц. И до сих пор некоторые из этих движений сохранили свою актуальность. К таковым можно отнести взмах рук, создающий образ летящей птицы. Но не только ритуальные склонения можно узреть в татарских танцах. Во многом такие танцы имели подражательный, игровой характер. Татарами создавались целые танцевальные пантомимы, в которых ярко выражался их культурно-хозяйственный уклад.

Так исторически сложилось, что своим танцам татары аккомпанировали только своими голосами, песнями. Интересно, что и в современной хореографии зачастую можно встретить в качестве музыкального сопровождения песенный татарский фольклор. Хотя он во многом может быть преобразован под лад конкретного географического расположения, однако

основные традиции и тенденции, присущие татарскому народу, все же остаются неизменными.

Большую популярность татарские танцы приобретают в начале XX века. До этого же их старались всячески притеснить и запретить. Такое народное творчество не было по душе тогдашней буржуазии и духовенству. Более свободным и доступным для широких масс танец стал после свержения царизма во времена Октябрьской революции. Но даже несмотря на все явные запреты, татарский народ не предавал свой танец, каждый раз во время досуга уделяя ему частичку внимания.

Для каждого конкретного случая татары про запас имели свой танец. Так, в холодные зимние вечера девушки собирались на молодежные (для того времени) посиделки, называемые «кич утыру» и «аулакэи», на которых было запрещено присутствие людей старшего возраста, в том числе родителей. По приходу парней устраивались танцы, сопровождаемые песнями. Провожая своих родных в рекруты, татары выплясывали «Сабантуи». Здесь в пляс пускались люди всех возрастов. В конце этого празднования устраивался всеобщий танец – «хоран». Он имеет нечто общее с хороводом и является символом единства, дружбы народа.

Уже в середине XX столетия татарские танцы начали преображаться. В хореографии стали просматриваться нотки русского народного танца. Тенденция добавления в татарский танец элементов хореографии разного происхождения (не только российского фольклора, но и европейского) преобразила татарский танец. Однако независимо от этого, основополагающими движениями все же являются те, которыми и характерны татары, которые делают танец индивидуальным и неотразимым.

Именно эти этнокультурные традиции татарского танца сохраняются в процессе подготовки артиста балета в ГАОУ СПО «Казанское хореографическое училище», опытно-экспериментальной площадке ФГБНУ ИПП ПО РАО. Казанское хореографическое училище Республики Татарстан, в соответствии с поставленными задачами ФГОС СПО по специальности 071201 Искусство балета обеспечивает подготовку будущего специалиста, обладающего многими практически не свойственными ранее профессиональными качествами, такими как: а) способность к духовно-нравственному развитию и поликультурному самовыражению, мотивированность к непрерывному совершенствованию своих знаний и компетенций; б) умение разрабатывать и презентовать этнокультурные художественно-творческие проекты [2].

И в процессе формирования этих качеств у студентов педагоги используют арт-технологии, главные черты которых – глубокая индивидуализация, творческий характер деятельности и стремление проникнуть в природу личной выразительности, что обеспечивает повышение качества учебного занятия на основании совершенствования творческого потенциала личности через систему эмоционально-образных механизмов [1]. В про-

цессе реализации этих технологий формируется мотивационно-ценностное отношение студента к содержанию образования; эмоциональное восприятие материала способствует сохранению устойчивого внимания и интереса; появляется чувство раскованности, свободы, расположенности к собеседнику; способность переводить знания в личностный смысл, развивается позитивное творческое самочувствие.

Содержание арт-технологий направлено на:

– раскрытие универсальных развивающих, познавательных и информационных возможностей искусства; способов их применения для обеспечения учебного и воспитательного процессов в вузе с учетом разных профессиональных интересов и специализаций студентов;

– создание и реализацию программ социокультурной адаптации талантливой личности на основе использования арт-технологий, способствующих полноценному личностному и интеллектуальному развитию студентов, а также формированию у них способности к саморазвитию, самоопределению и самореализации;

– содействие педагогическим работникам в формировании у студентов принципов взаимопомощи, толерантности, милосердия, ответственности и уверенности в себе, способности к активному взаимодействию без ущемления прав и свобод другой личности; адекватной жизненной перспективы и активной жизненной позиции за счет расширения ее художественной сферы существования;

– обучение позитивным стратегиям приспособления личности к культуре и социуму и создание условий для социокультурной и этнокультурной идентификации студентов, обеспечивающей их позитивным социокоммуникативным опытом и приобщением к национальным художественно-культурным ценностям, а также включающей студентов в функционирование системы современной культуры в целом.

Список литературы

1. Гильмеева Р. Х., Корчагин В. Н., Мухаметзянова Л. Ю., Аксёнов В. В., Шайхутдинова Г. А. Особенности проектно-целевого подхода к реализации ФГОС профессионального образования в преподавании гуманитарных дисциплин. Казань: Данис, ИПП ПО РАО, 2014. 126 с.

2. Мухаметзянова Л. Ю. Арт-педагогика: учеб.-метод. пособие для учреждений проф. образования. Казань: Данис, ФГНУ «ИПП ПО» РАО, 2014.118 с.

Данилова Т. А.
канд. пед. наук (Челябинский колледж культуры)

МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Важное место в формировании и развитии личности, ориентации ее на духовно-нравственные ценности отводится фольклору в различных его проявлениях. Фольклор выступает одним из важных компонентов образовательного потенциала традиционной народной культуры.

Как органичная часть естественной жизни человека и социумов в целом фольклор не одно столетие привлекает к себе внимание исследователей. Выступая базисной основой традиционной народной культуры любого народа, фольклор, с одной стороны, закрепил в своих формах надежды и чаяния народа, с другой – стал своеобразным резервуаром реализации его творческого потенциала. В подтверждение тому – неисчерпаемое богатство форм, жанровое разнообразие, художественная беспредельность фольклора [5, с. 89].

Потребность в ориентации на некоторые обобщенные представления о традиционной народной культуре и фольклоре в традиционно гуманитарных конкретных дисциплинах определилась в отечественной науке сравнительно недавно. Однако процесс методологического поиска и «укрупнения» гуманитарных исследований породил свои проблемы. Так стремление соотнести фольклор с культурой в целом, рассмотреть его как феномен культуры отразилось и в содержании, и даже в названии ряда исследований, а также в изданиях справочного характера.

Представления ученых о месте фольклора в традиционной народной культуре, весьма неоднозначны. Специалисты каждой области тщательно возделывали поле своей научной деятельности, не оглядываясь по сторонам, и приходили к сходным выводам независимо друг от друга и в разное время. В данном случае речь идет не столько о термине, сколько о предмете исследования, о его границах. Изначально в отечественной науке к фольклору причисляли лишь словесно-поэтический фольклор.

Ю. М. Соколов, неизменно подчеркивал, что «под фольклором, прежде всего, разумеется устное поэтическое творчество широких народных масс», «фольклор» – преимущественно устная поэзия» [9, с. 5]. Определение фольклора как устного поэтического творчества было подхвачено такими известными фольклористами как Н. П. Андреев, М. К. Азадовский и др.

«При этом фольклор чаще рассматривался как низшая ступень литературы, а его жанры – как простейшая, первичная форма развитых литературных жанров. Основное отличие его от литературы усматривается в том, что он является искусством устного слова» [1, с. 86].

Однако узко «филологический» подход в определении и изучении фольклора не дает конкретного, исчерпывающего и четкого представления о нем, ибо рассматривается вне синкретической сущности самого понятия «фольклор», в разрыве полижанровых связей и будет не совсем правомерным по отношению к другим смежным наукам как музыковедение, искусствоведение.

В этой связи нельзя не согласиться с мнением Б. Н. Путилова, что: «идентификация фольклора с устной словесностью вывела его из предметного поля значительные пласты материалов, которые частью оказались на какое-то время вообще вне сферы научного понимания, частью же были «разобраны» другими науками» [8].

Как бы в подтверждение этого В. Г. Белинский писал, что в фольклоре есть такие произведения, «в которых почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки» [2, с. 10]. Своим высказыванием он, как бы, расширяет сущностное содержание понятия «фольклор», укоренившееся в филологической науке, выделяя музыкальную составляющую, как его неотъемлемую часть, и подчеркивает синкретичный характер фольклора. В данном случае будет уместно говорить о словесно-музыкальном (песенном) фольклоре.

Именно песенный фольклор, наиболее ярко проявляется на фоне других видов фольклора и считается в большей степени традиционно сохранившимся, массовым, доступным и популярным в народе художественным явлением, одновременно являясь источником художественно-эстетического и духовно-нравственного воспитания и развития человека.

Неоценимый вклад в изучение народной песенной культуры внесли:

– в области собирания народных песен: Кирша Данилов, С. А. Соболевский, П. В. Киреевский, П. И. Якушкин, П. В. Шейн, Ю. Н. Мельгунов, Н. Е. Пальчиков, А. М. Листопадов, Е. Э. Линева и др.

– в области музыкально-теоретического анализа народных песен: Б. Добровольский, К. Квитка Т. Попова, А. В. Руднева, Л. Л. Христиансен и др.

– в области изучения современного состояния песенного фольклора: И. И. Земцовский, Ф. А.Рубцов, В. М. Щуров и др.

Большая заслуга в исследовании образовательных возможностей музыкально-поэтического фольклора и привлечении его духовно-нравственного потенциала в целях художественно-эстетического развития личности принадлежит известным деятелям музыкальной культуры и музыкальной педагогики: Б. В. Асафьеву, Е. В. Гиппиусу, А. Н. Серову и др.

В своих трудах исследователи дают многостороннее представление о жанровом многообразии и сущности песенного фольклора, определяют его место в развитии личности и формировании народного сознания, тем самым, подчеркивая образовательный потенциал фольклора, как социально-культурного явления.

Существенны в этом плане музыкально-педагогические идеи Б. В. Асафьева. Он, по сути дела, явился первым, кто основательно поставил вопрос о сущности и возможностях духовно-нравственного потенциала песенного фольклора в формировании и развитии личности. Б. Асафьев писал: «С художественно-эстетической точки зрения народная песня – ценнейшее художественное наследие…подлинный живой свидетель народного быта, трудового уклада и культа, обрядов и игр. Песня отражает душевный строй и мир эмоций, и горе, и радость, и печаль, и веселье, и раздумье, и юмор» и справедливо утверждает, что народное песенное творчество заключает в себе «мощную потенциальную энергию… еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей» [1, с. 171–174]. Важно то, что Б. В. Асафьев оценивал народную песню не только с художественно-эстетической и познавательной

точек зрения, но и рассматривал ее как явление социально-психологическое, как специфический эмоциональный язык этнического общения.

Ничуть не умоляя, роли словесно-поэтического фольклора в жизни человека В. Ф. Одоевский писал «Народный напев есть такая же святыня, как и народное слово, и имеет такое же полное право на историческую точность» [7, с. 253].

Подчеркивая важное предназначение народной песенной культуры в художественно-эстетическом и духовно-нравственном развитии личности, И.С. Кон отмечает, что «народная песенная культура – созданное и накопленное человечеством духовное богатство, которое служит дальнейшему развитию, приумножению созидательных, творческих возможностей, способностей общества и личности» [4, с. 185].

Глубина художественного содержания, совершенство музыкальной формы и традиционность народных песен дают им право называться классическим наследием русского фольклора. Именно народные песни А. Н. Новикова назвала «подлинной художественной энциклопедией жизни народа, искренней, задушевной и многообразной по содержанию» [6, с. 286].

Музыкально-поэтический фольклор выполняет ряд важных функций социально-культурного характера, а именно: регулирует нормы поведение человека в общества, ориентирует личность, как на этические, так и на эстетические ценности, служит средством общения, выполняя при этом коммуникативную функцию, способствует развитию духовности и национальному единению народа.

В то же время он выступает, как художественно-коммуникативная, образовательная и развивающаяся среда, как явление, отражающее представления о жизненных ценностях, взаимоотношениях между людьми, человеком и обществом, на основе единства слова и музыки**.**

В процессе освоения человеком народных песен происходит осмысление ценностей музыкально-поэтического фольклора, их значимости в формировании взглядов, убеждений, нравственных отношений личности. Составными элементами данного процесса являются возбуждение у человека глубоких эмоциональных переживаний.

Музыкально-поэтический фольклор – одна из важных областей художественной культуры каждой страны, каждого народа, а сами песни представляют собой ценность, в содержании которых отражены нравственные отношения в различных формах проявления (отношения к другим людям, к происходящим событиям, к судьбам родной земли, к природе и т. д.).

Учитывая многожанровый характер народных песен, следует отметить, что каждый жанр в зависимости от его музыкально-поэтического содержания формирует и соответствующее, ценностное отношение к окружающей действительности и включая:

– отношение к людям (коллективизм и товарищество, доброта, чуткость и отзывчивость, критичность, честность и правдивость);

– отношение к труду (ответственное отношение к учебе, отношение к общественно-полезному труду трудолюбие);

– отношение к обществу (долг и ответственность, бережливость, дисциплинированность, исполнительность и послушность);

– отношение к культурным традициям (патриотизм, отношение к национальному достоянию).

Музыкально-поэтический фольклор представляет собой огромную эстетическую ценность, поскольку несет в себе представления о прекрасном и красивом в устройстве быта, языке, этнографической и художественной культуре народа, природе, человеческих отношениях.

Список литература

1. Асафьев Б. В. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: сб. ст. / сост. и коммент. А.Павлова-Арбенина Л., 1980. 216 с.

2. Белинский В.Г. Полн. Собр. Соч. в 13 т. Т. 5 М.: изд-во АН СССР, 1954. 863 с.

3. Гусев В. Е. Эстетика фольклора издательство. Л.: Наука, 1967. 319 с.

4. Кон И. С. В поисках себя: Личность и самосознание. М.: Политиздат. 1984. 335 с.

5. Лазарева Л. Н. Календарно-обрядовый праздник в контексте современной культуры: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Челяб.гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2008. 220 с.

6. Новикова А. М. Русское народное поэтическое творчество: учеб. пособие для пед. ин-тов. М.: Высш. школа, 1969. 519 с.

7. Одоевский В. Ф. Концерт Русского музыкального общества // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., Государственное музыкальное издательство, 1956. 723 с.

8. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура: монография. СПб., Наука, 1994. 239 с.

9. Соколов, Ю. М. Очередные задачи изучения русского фольклора // Художественный фольклор, Вып. I. М.: ГАХН, 1926. С. 5–30.

Дониерова Г. С.
педагог, магистр (Гос. консерватория Узбекистана, г. Ташкент)

РОЛЬ ОРКЕСТРОВ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

Культура – это менталитет народа, отражение его истории. Художественная деятельность каждой нации развивается в таких сферах, как обряд, обычаи, традиции, музыкальное наследие, сказки, предания, архитектурные сооружения и т. д. Создателем таких объектов культуры является народ.

Все национальные культуры отличаются своеобразием и самобытностью, но общность мы находим в формах реализации творчества. Так, изучая наследие конкретной нации, мы сравниваем и находим параллели в других культурах. Например, рассуждая об узбекской алле находим точки соприкосновения с русской протяжной песней, жанр аския сопоставляем с частушками.

Музыкальный фольклор – один богатейших пластов народного творчества. Узбекский фольклор делится на две основные группы. К первой группе, получившей название профессиональной музыки устной традиции, относятся такие жанры, как маком и катта ашула. Вторую группу составляют песни и

музыкальные произведения, не требующие от исполнителя особой профессиональной подготовки. Словом, уже в самих формах бытования фольклора выделяется роль исполнительства. Именно фигура исполнителя, а точнее оркестр народных инструментов стал объектом настоящей статьи.

Ведущим методологическим принципом настоящего сообщения становится факт неотделимости фольклора от жизни народа, от его музыкального быта. Из него вытекают следующие основные теоретические положения:

1) «музыкальный быт» выдвигает на первый план новые формы массового музицирования и питает композиторское творчество;

2) непреходящая ценность традиционного искусства в музыкальном быту народа; в настоящее время наблюдается острая необходимость актуализации художественных богатств фольклора как эффективное средство регуляции целесообразного развития системы, именуемой «музыкальный быт»;

3) различные формы бытования фольклора в современном музицировании приводят к рождению и ассимиляции с европейскими жанрами, эстрадной и популярной музыкой. Назовем такие группы, как «Ялла», джаз-группа «Джазирама»;

4) новые формы бытования народного искусства (хоры, оркестры народных инструментов) как закономерный этап в развитии художественной культуры данного народа. Отличия этих форм от традиционных – результат качественного, революционного скачка по отношению к эволюционным процессам в этнографическом направлении. Оба направления – этнографическое и так называемое академическое – две ветви единого древа национальной культуры [3, с. 135].

Культура, как подвижная структура, все время развивается: переосмысливаются жанры, формы, средства музыкальной выразительности, видоизменяется инструментарий.

Долговечность музыкального инструментария объясняется тем, что инструменты теснейшим образом связаны с живой музыкой, т.е. испольнтиельством. Именно исполнитель дает жизнь музыкальному произведению через музыкальный инструмент. Музыкальный инструмент в свою очередь служит орудием в руках исполнителя, который является посредником между творцом и слушателем. Видимо поэтому не случайно у народов Востока с древности музыкальный инструмент считался «…лишь стеблем цветка» [1, с. 131]. Именно исполнитель-инструменталист одновременно: с одной стороны, дает жизнь музыкальному произведению, с другой – прославляет создателя-мастера (изготовителя музыкального инструмента) [2, с. 34].

В Узбекистане большой вклад в развитие оркестра народных инструментов внес Н. Миронов. «Оркестр нот» (1937 год) основан на базе узбекской общественной филармонии песни и танца и ансамбля музыкантов. К ним были добавлены традиционные народные инструменты, фортепиано, труба, тромбон. Репертуар включал обработки разных классических узбекских песен наподобие «Каринаво» и «Сегох», а также произведений европейских композиторов.

В 1938 году А. Петросянцем был создан Оркестр Узбекских народных инструментов, а в 1966 году оркестру было присвоено имя Тухтасина Джалилова. Состав оркестра расширялся и видоизменялся, туда входили следующие инструменты: най, кушнай, сурнай, гиджак, дойра, нагора, позже добавляются 12-ступенные равно темперированные чанги тенора и баса, афганский и кашгарский рубаб и дутар, а также вновь созданные рубаб-прима, дутар-бас, гиджак-контрабас и др.

Репертуар состоял из произведений М. Бурханова, С. Алиева, С. Габриэлян, Б. Гиенко и обработок профессиональных композиторов (С. Бабаев, Сайфи Джалил, Ф. Кадиров, Ф. Назаров, Т. Курбанов, Ф. Алимов и др.) узбекских народных песен. Новую трактовку и самобытную тембровую окраску получают сочинения П. Чайковского, П. Сарасате, Г. Свиридова.

В 1957 году Народный инструментальный оркестр открылся при Радио Узбекситана, в 1989 году ему было присвоено имя Дони Закирова. Музыканты данного коллектива сочетали в своей исполнительской практике монодийную традицию с многоголосной культурой.

В 1991 году стараниями заслуженного деятеля искусств Узбекистана, профессором Ф. Р. Абдурахимовой, был организован узбекский государственный камерный оркестр народных инструментов “Согдиана”.

Деятельность коллектива поражает числом проводимых культурных акций и самобытных проектов, получивших международное признание. Назовем некоторые из них: Узбекско – корейский международный музыкальный фестиваль «Ариранг» и межународная конференция при поддержке Гёте-института в Ташкенте «Старинная музыка эпохи барокко» совместно с ансамблем «Омбра э люче» (Германия), концерт, посвященный памяти народной артистки РУз Хабибы Охуновой, совместно с Международным благотворительным фондом «Соглом авлод учун» и Швейцарским Бюро по сотрудничеству VI Республиканский фестиваль ансамблей и оркестров народных инструментов «Навруз садолари», и др.

С самых первых шагов музыканты уловили усилившиеся в мире интеграционные процессы. Их исполнительскую направленность и репертуарную политику определило понимание важности активного взаимодействия различных культур. Их творческим кредо стало: *не останавливаться на достигнутом, искать новые пути в искусстве, открывать новые возможности в исполнительстве, содействовать сближению и взаимопониманию народов Планеты, вносить свой посильный вклад в культуру Мира* [4, с. 89]

Список литературы

1. Борбад, эпоха и традиции культуры. Душанбе, 1989.

2. Ливиев А. Испольнительская культура народных музыкальных инструментов в Республике Узбекистан. Т., 2010.

3. Кузнецова Г. В. Фольклор // Роль оркестров народных инструментов в развитии национальных художественных традиций (на примере государственного оркестра народных инструментов Узбекистана имени Т.Жалилова). Ташкент, 1991.

4. Согдиана: измерение мастерства. Т., 2012.

5. Фольклор. Проблемы сохранения, изучения, пропаганды. М., 1988.

Дубских Т. М.
канд. пед. наук, доцент, зав. кафедрой педагогики хореографии
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ОСОБЕННОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТАНЦА НА ЮЖНОМ УРАЛЕ

Ретроспективный анализ первоисточников показал, что общность Южноуральцев в России, складывалась на основе национального многообразия и при этом сохраняя, свое этническую самобытность. Изучая историю азербайджанского танца на Южном Урале, мы, остановились на позициях историко-генетического подхода. Азербайджанцы стали появляться на Южный Урал несколькими потоками в 70-х годах прошлого века. Первый – по линии МВД, молодых мужчин направляли служить в милицию. Большинство из них осталось в области. Вторая волна – коммерческая. Южане везли уральским женщинам цветы на 8 марта. Третий поток – сибирский. После того, как Фархан Салманов нашел нефть на севере Тюменской области, началась активная разработка месторождений, и из Азербайджана на Урал пошли эшелоны с его земляками (прибыло 600 тысяч человек!). Многие из них приезжали в командировку в Челябинскую область и оставались жить» [3]. После распада СССР началась глобальная миграция азербайджанцев. У неё были две побудительные причины – экономическая и политическая. В республике стало жить очень тяжело, трудно было найти работу. Дети «страны огней» также бежали от политической неопределённости, не просматривалась перспектива, в их душе кровоточила и до сих пор кровоточит рана Нагорного Карабаха. В результате около трёх миллионов человек иммигрировали в Россию.

Азербайджанцы – один из самых крупных по численности народов Кавказа – составляют подавляющее большинство населения Азербайджанской Республики. На основе исторического подхода сделан анализ первоисточников показавший, что азербайджанцы как нация начали формироваться после распада обширной Персидской империи. Основой нации стали тюрки, жившие с ними огузы и кипчаки. Впоследствии в неё влились талыши, лезгины, часть курдов и других народностей. Значительная часть азербайджанцев живет в Иране. Религия – ислам шиитского толка. Главный музыкальный инструмент – саз.

Анализ первоисточников показал, что слово «Азербайджан» переводится как душа огня или страна огня. Это связано с тем, что в шельфовой зоне Каспийского моря, которое омывает берега страны с востока, находится наибольшее количество нефтегазовых месторождений. Каспийское море – самое крупное в мире бессточное озеро, играет важную роль в жизни азербайджанского народа. Азербайджанская земля расположена в Передней Азии, охватывает территории от юго-восточной части Кавказских гор до южных и юго-восточных горных территорий озера Урмия. Её площадь

составляет более 200 тысяч квадратных километров [3]. Рельеф весьма разнообразен. Около 60% территории Азербайджана составляют гористые территории. Основные геоморфологические единицы республики – Большой Кавказ, Малый Кавказ (вместе с Карабахским плоскогорьем) и Талышские горы охватывает Кура-Аразскую низменность с севера, запада и юго-востока (Там же). Горные реки, самые крупны среди них Кура и Араз, впадают в Каспийское море. Таким образом, в стране есть горы, из недр которых поднимается горючий газ, самовозгорающийся на поверхности и море, где добывается нефть. Плодородная, богатая земля, на которой растет всё. Поэтому, развито земледелие. Население издревле занимается ковроткачеством. Азербайджанцы – очень трудолюбивые и добросовестные люди с высоким пониманием чести. Они с гордостью перечисляют свой вклад в историю России [Там же]. Географическое положение оказывает влияние на особенности хореографии.

История танца – это история одного из видов народного творчества. Искусствоведы различных стран вели и ведут большую работу по изучению танцев каждого народа. Исследователь национальной хореографии К. Н. Гасанов с сожалением отмечает, «хотя азербайджанский народ и создавал свои танцы, ни один из них не сохранился до наших дней. Лишь по отрывочным сведениям, которые оставили в своих записях путешественники и исследователи, побывавшие в Азербайджане, можно составить более или менее достоверное представление об истоках азербайджанской народной хореографии. В Азербайджане есть уникальное свидетельство о танцах, бытовавших в стране около десяти тысяч лет назад. Это наскальные изображения танцующих людей в районе Кобыстана (недалеко от Баку). Неизвестный художник высек на склонах горы Беюк-Даш несколько рядов людей, взявшихся за руки. Их полусогнутые ноги и позы дают основание предположить, что это хороводный танец и, по мнению ряда ученых, танцем этим является яллы» [3]. «Яллы» – хороводный сельский танец, уходящий своими истоками в обрядовые и трудовые действа древности, один из самых распространенных и древних коллективных танцев. Это жизнерадостная круговая пляска, иногда с хоровым пением, где есть ведущий (мюршид), движения которого повторяет весь коллектив. Танцующие заводят круг, держа друг друга за раскрытые руки или сплетая мизинцы. Танец состоит из двух частей. Исполняется он торжественно, с размашистых шагов. Постепенно темп ускоряется, завершаясь быстрыми, сложными в техническом плане «прыжковыми» движениями [1]. Кроме того, исследователи отмечают, что «Яллы» – танец мужественного, героического характера, но иногда он может включать в себя и элементы шуточной пантомимы: мюршюд имеет право «наказать» того или иного участника за ошибку в танце, заставить его во время танца взять в руки или в рот какой-нибудь предмет (палку, башмак, ленту), поднять на плечо барана и т. д. В процессе изучения вопроса выявлено, что хоровод бытует в двух своих видах:

"игровом", с ярко выраженной сюжетностью, раскрытию, которого подчинены и хореография, и музыкально-исполнительские приемы; и трактованном как танец психологический, связанный с выражением эмоционального строя человека, эмоцией радости, бодрости. Второй тип «Яллы» известен только в инструментальном исполнении (духовые, ударные) [1]. Авторы насчитывают более 240 видов этого хоровода, из которых до нас дошли только 120. По тематическому содержанию азербайджанские народные танцы кроме хороводно-игровых («яллы», «халай») делятся на: трудовые («чобаны» – «пастушеские»), обрядовые (ритуальные, календарные, свадебные), бытовые («мирзаи», «тураджи»), героические-военные («дженги» – «боевой»), спортивные («зорхана) пляски [Там же].

Так как скотоводство с древнейших времен наряду с земледелием занимало ведущее место в быту и экономической жизни населения Азербайджана, чему способствовали природные условия и географическое положение страны, а основным направлением было овцеводство всех видов: мясное, племенное и шерстяное, то трудовые танцы являются интереснейшим, для исследования, пластом азербайджанского фольклора. Возникшие в давние времена они преследовали определенную практическую цель − создать ритм трудовой деятельности. Праздник скотоводов, имевший различные региональные названия – праздник чобана (*чобан байрамы*), переход в горы (*дага кечме*), день чобана (*чобан гюну*), день перехода (*кѐч гюну*) является одним из широко распространенных и традиционных. В этот день, все в новой одежде выходили с утра на площадь, где по сигналу главного пастуха исполнялся ряд древних ритуалов, Праздник «*Дага кечме*» состоял из двух частей: в первый день «*гузу гюну*» («день ягненка») несколько обществ устраивали совместно коллективные танцы, песни, разные магические игры и спортивные состязания и т.д. Во второй день «*кеч гюну*» («день перехода») пели древние, сугубо скотоводческие обрядовые песни (*сайачы*), где восхваляли чабанов, скотоводов и скот. Эти песни (*сайячы*) и сам обряд исполнялись не только во время скотоводческого праздника, но и во время стрижки овец и ягнения; название «*сайачы*» относилось не только к скотоводческим песням и к исполнителям, развлекавшим публику, но и к пастуху. *Сайячы* надевали на плечи шкуру овцы, на голову каракулевую папаху и в [3]. традиционные развлечения, танцы, подражали крикам животных, устраивали «*гаравелли*» (народные шуточные представления). Молодежь пела песни, устраивались скачки, различные состязания пастушьих палках, которые продолжались весь день, до сумерек. Особое место занимали песни и танцы, непосредственно связанные с нелегким трудом чабанов. В конце торжества главный чабан наставлял и инструктировал молодых пастухов, знакомил их с маршрутом перекочевки, со своими обязанностями, говорил о правилах пастьбы на *йайлагах* и др. Овец украшали шерстяными разноцветными нитками, лентами (*шерида*), на шею вешали колокольчики (*зынгыров*) [1]. Танец «чобаны»

исполняется тремя и более плясунами. В основе хореографии лежат подскоки (типа «па-галя» в мазурке), но даже в этих прыжках необходимо меньше раскачивать корпус, движение должно быть «стелющимся» [3]. Интерес представляют сложные по технике движения с пастушьей палкой, на которую запрыгивают, зависая на ней; перескакивают через нее и совершают различные сложные трюки. Вся одежда скотовода состояла из шерстяной ткани (шал) местной выделки. В состав одежды чобана входили: шерстяная чуха, стеганый *архалыг*, шерстяные шаровары (*лифэли шал вар*), обувью служили *чарыхи*, иногда сапоги или резиновые галоши. Головной убор состоял из шерстяной конусообразной папахи различной формы (*мотал папах*). Поверх чухи одевали шубу-тулуп (*кюрк*). Она не пропускала воду и поэтому ее одевали в ненастную погоду, а также ночью. Богатые чобаны носили еще и бурку (япынчы) [3].

Некоторые танцы связаны с полом и возрастом определенных исполнителей. Таковы, к примеру, танец «Узундара» – танец молодой девушки, «Длинное ущелье» – танец солидных по возрасту женщин. Насыщенная мелизматика, точно парящая мелодия прекрасно воплощается в танце через изящный исполнительский приём сюзмэ (своеобразные чёткие танцевальные движения с такими мелкими, «плывущими» шагами танцора, что ноги кажутся не подвижными). Развитие женского танца было обусловлено костюмом: длинная юбка определяла плавность движения ног, все внимание танцовщицы сосредоточено на разработанной технике рук и верхней части корпуса (плечи, голова, мимика лица и др.) [3]. Девушки носят широкие шаровары, большею частью из шелковой материи, красного или синего цвета, шелковую весьма короткую рубаху такого же цвета, а сверху надевают коротенький архалыг (разновидность кафтан), также шелковый, с золотым и серебряным шитьем, стягивая его на талии широкою пряжкою. На архалыг надевается другой, у богатых из парчовой материи, такого же покроя, но с разрезными длинными рукавами. Наконец, шаль красного или темно-синего цвета, в виде чалмы, обертывает голову [Там же].

Обрядовые (ритуальные, календарные, свадебные). «Свадебный танец» исполняется исключительно в торжественных случаях. Танцующие надевают на пальцы наперстки и берут в руки блюдечки. Девушка стучит по блюдечку наперстком, словно аккомпанируя сама себе. Появляется мужчина с подносом со стаканами. Вторая группа исполнителей берет по два стакана. В лирической части мелодии появляется девушка, у которой в руках уже четыре стакана. Обычно стаканы бывают наполнены шербетом. Особое место среди азербайджанских народных танцев занимает «Вагзалы», традиционно являвшийся завершающим, прощальным танцем невесты на свадьбах. При этом исполнялся он обоими молодоженами. Сегодня трогательная мелодия исполняется также при проводах невесты из отчего дома.

Мужеские танцы: героические-военные («дженги»-«боевой»), спортивные («зорхана») определяются разнообразной техникой ног. Танцовщик с

легкостью встает на пальцы (танец «казахи»), стремительно опускается на колено и т. д. «Джанги» – типичный коллективный бойцовский танец. Является своего рода иллюстрацией боя и исполняется с мечом и щитом. Например, сцена боя в третьем акте оперы «Кероглу» Узеира Гаджибекова, сцена в первом акте балета «Семь красавиц» Гара Гараева и др. Исполняется он мужчинами. «Зорхана» – тоже древний бойцовский танец, исполняемый с использованием булавы. Одним из образцов коллективного танца являются песня и танец «Халай». Это цельная вокально-хореографическая форма.

В национальном танцевальном искусстве Азербайджана мужские и женские танцы существенно отличаются друг от друга. Как правило, медленные, плавные танцы исполняются женщинами, а быстрые, темпераментные – мужчинами.

Азербайджанский народный танец, как правило, трехчастный: первая часть стремительная, ход по кругу; вторая лирическая, танцовщик как бы застывает на одном месте («сюзма»), корпус строго и горделиво подтянут; третья – опять ход по кругу, стремительный, торжественный, с большим эмоциональным порывом. Женский и мужской танцы резко отличаются друг от друга. Развитие женского танца было обусловлено костюмом: длинная юбка определяла плавность движения ног, все внимание танцовщицы сосредоточено на разработанной технике рук и верхней части корпуса (плечи, голова, мимика лица и др.). Мужской танец определяет техника ног. Танцовщик с легкостью встает на пальцы (танец «казахи»), стремительно опускается на колено и т.д. Музыкальный размер азербайджанских танцев – 6/8 и 3/4. Для женского танца наиболее характерен 3-дольный размер, а для мужского 2-дольный. Танцы обычно исполняются под аккомпанент народных инструментов: трио зурначей (две зурны и одна нагара), трио сазандари (тар, кеманча, бубен) и др. [1]. Еще в Азербайджане, как и вообще на Кавказе, довольно популярна лезгинка – танец любви и счастья!

Исследования подтверждает, что каждая нация перманентно подвергается этноэволюционным изменениям, сохраняя при этом (зачастую в снятом виде) этнические напластования предшествующих эпох. Отсюда многослойный характер этнических традиций, обычаев и т. д., восходящих порой к древнейшим формам материальной и духовной культуры и передаваемых от одного поколения к другому в потоке этноисторической информации. Фактический материал, накопленный, за последние полтора столетия бесценен и заслуживает доверия, но при условии его теоретического переосмысления. Движения, фигуры танцев, атрибутика, мимика, игра – признаки танца, отличие же от собственно танца не в этом, а в функциональном назначении [2]. Умение найти информацию из разных источников, разными средствами приобретает важнейшую роль в образовании студента, чтобы сделать его мобильным, способным относительно безболезненно «вписаться в контекст современных цивилизованных процессов». Исторически формирование этнической структуры Челябинской области обуслов-

лено многими факторами: развитие и распад древне-уральской общности; продвижение на Запад через Урал финно-угорских народов; господство Волжской Булгарии и ее распад; движение с юго-запада на Урал индоевропейских народов; проникновение тюрков; колонизация русскими уральских земель [Там же].

Список литературы

1. Гасанов К. Н. Азербайджанский народный танец. М.: Искусство, 1978. 143 с.: ил.: нот. (Самодеятельный театр).

2. Дубских Т. М. Обучение народно-сценическому танцу: монография / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. 2-е изд, испр. Челябинск, 2010. 130 с.

3. Лузин Л. Н. Планета Южный Урал: живая энциклопедия народов Челябинской области. Челябинск: Авто Граф 2012. 408 с.: ил.

Ивлева Л. Д.
канд. пед. наук, проф.
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ НАРОДНОГО ТАНЦА

Народный танец – художественное достояние нации. Это летопись жизни человека от древнейших времен до наших дней. Зарождение различных танцев на Руси относится к глубокой древности. Древнейшими народными плясками считаются пляски-игры, отображавшие трудовые процессы.

Каждое событие в жизни человека – свадьба, рождение младенца и т. д. – сопровождалось пляской. Пляски эти были массовыми и сольными и имели четкую драматическую основу. Они отражали быт и нравы людей той или иной эпохи, разные грани их характеров и переживаний.

В связи с этим воспитание и обучение будущего педагога, руководителя хореографического коллектива невозможно без знания истории развития народного танца.

Однако сегодня наблюдаются его однообразие и ограниченность. Конкурсы различных коллективов часто представляют разные национальные культуры, которые порой выглядят очень похожими друг на друга: повторяются драматургические ходы, композиционные построения кульминаций, финалов, рисунков, лексики.

Многие коллективы (как профессиональные, так и самодеятельные) живут сегодня за счет ранее созданного. Их репертуар становится своеобразным музеем танца. Конечно, желательно сохранять хореографические шедевры прошлых лет, однако необходимо создавать и новые танцы.

Ансамбли народного танца – это органичное сочетание театральности и народности искусства, и родился этот жанр из синтеза народного танца и сценической хореографии.

В настоящее время в концертных программах редко появляются новые, ярко театральные, подлинно народные танцы.

Следует заметить, что сейчас от артистов требуется техника и только техника, появляется много чисто акробатических движений независимо от национальной основы танца.

В хореографических композициях главное событие носит очень условный характер и не содержит каких-либо подробных или достоверных впечатлений. Выражаясь философически, хореографическое содержание таких плясок «распредмечено», а в обыденной балетмейстерской практике они называются бессюжетными танцами. В них утверждается радость бытия, ловкий, сильный, красивый человек. Но жизнь значительно богаче. И отразить богатство жизни средствами одной формы невозможно, тем более что бесконечная вереница повторяющихся в ансамблях одних и тех же постановочных приемов ослабила силу аргументированности формы. В балетмейстерской палитре исчезли полутона, и радость бытия выродилась в бодрячество. Увлечение массовыми постановками привело к тому, что за внешней зрелищностью хореографы забыли о человеке, его индивидуальном духовном мире. Народный танец не музейное искусство, все его виды бытуют и в наши дни, но они должны творчески перерабатываться и дополняться. При каждом исполнении традиционной пляски, танца исполнителям необходимо импровизировать, чтобы известный танец зазвучал по-новому. Ведь если бы во все виды народного искусства не вносилась импровизация, традиция стала бы штампом, произведение механизировалось бы, потеряло воздействие на зрителей. Итак, в народном искусстве традиция и импровизация составляют диалектическое единство. Танец превращается в своеобразное соревнование, и стимулом жизни кадрили, пляски становится радость коллективного сотворчества.

До 1930-х гг. развитие народного танцевального искусства проходило в рамках бытовой обрядности. В начале 30-х гг. XX в. произошел резкий перелом, и народное творчество стали считать олицетворением «кулацкого искусства». Это имело катастрофические последствия для традиционного народного творчества. Началась политизация народного искусства. Считалось, что современное должно отражать только современную тему. Поэтому хореографов заставляют создавать «сюжетные композиции» по материалам народной хореографии на актуальные злободневные темы. Произошло резкое падение престижа традиционной обрядности и народного творчества в среде интеллигенции и молодежи. Сознательное игнорирование и прямое подавление народного бытового танцевального искусства привели к невиданному забвению местных традиций.

Народное танцевальное искусство выполняет одновременно несколько функций. Общей для профессионального и самодеятельного искусства можно считать эстетическую функцию. Задача профессионального искусства состоит в том, чтобы, используя художественный опыт народной хореографии, создавать новые танцевальные произведения, которые бы вызывали эстетическое наслаждение у зрителей. Задача самодеятельности – через освоение традиций

национальной танцевальной культуры приобщать людей как активных участников творческого процесса к эстетическому наслаждению танцем.

Невозможно воссоздать прежний облик танцев в естественных условиях, так как каждому этапу развития народного сознания сопутствуют свои формы художественного мышления. Судьба традиционных танцев связана со сценой, с деятельностью фольклорных этнографических самодеятельных и профессиональных коллективов. Практика показывает, что традиции удается возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение, наполнение новым смыслом. Изучать и сохранять традиционные танцы – это лишь одна сторона проблемы. Необходимо сопрягать их с тем, что рождено нынешним днем, с образной системой художественного мышления, присущего новой эпохе. Недаром за последние несколько десятилетий разительно изменил свой облик балетный театр. Он приобрел философскую концептуальность мышления, освоил принципы хореографического симфонизма, полифонии, научился создавать многозначные образы, разработал новый танцевальный язык, являющийся сложным конгломератом различных элементов, вступил в синтез с другими искусствами. Народно-сценической хореографии можно было бы взять на вооружение опыт балета. Переработке, осмыслению должен быть подвергнут весь комплекс выразительных средств народного танца, его стилистика, тематика, исполнительская манера, жанры.

Калыгина А. А.
зав. отделом хореографического искусства
(Гос. Российский дом народного творчества, г. Москва)

НАСЛЕДИЕ МАСТЕРОВ НАРОДНОГО ТАНЦА КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

История культуры – значимая часть исторического развития человека и социума. Вместе с тем история культуры – не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, открытия нового в старом, наследования культурных ценностей [5]. Как показывает время, лучшие культурные творения не предаются забвению, а продолжают использоваться каждым последующим поколением, позволяют нам «опереться» на все культурное наследие в целом. Для любого специалиста опыт, накопленный его предшественниками, неразрывно связан с настоящим и будущим, при этом новое является логическим продолжением наработанного, которое в свою очередь является источником вдохновения для создаваемого.

Сегодня много говорится о значении балетного наследия для развития современного классического танца и балетных спектаклей, но в то же время достаточно мало внимания уделяется изучению и сохранению наследия народной хореографии, опыта, оставленного нам великими мастерами прошлого: Т. А. Устиновой, И. А. Моисеева, Н. С. Надеждиной, М. С. Годенко и

многих других, имена которых золотыми буквами вписаны в историю хореографического искусства, на чьем прогрессивном творчестве и должны строить свой путь современные поколения хореографов.

Эти люди были одарены богатейшей фантазией, необыкновенной творческой природой. Стать творцом нового направления в искусстве, сделать открытие выпадает на долю немногих. Именно это наследие первооткрывателей сценического народного танца является неоценимым источником идей, экспериментов, знакомясь с ним, молодой хореограф черпает вдохновение для создания своих собственных произведений.

Проводя анализ русских народных танцев, созданных Татьяной Алексеевной Устиновой, понимаешь, насколько глубоко проникала она в суть танцевального фольклора той или иной области, как тщательно работала над каждым задуманным произведением, насколько глубоко «копала», чтобы танец получился узнаваемым, схожим с оригиналом, первоисточником. Как говорила сама Т. А.Устинова: «…работу над созданием сценического танца на основе народного можно сравнить с творчеством ученого, поскольку скрупулезное изучение достоверности должно сочетаться с откровением фантазии и не противоречить друг другу. Главная задача – еще более подчеркнуть те замечательные композиции, которые создал сам народ, но при этом в других условиях, в условиях сцены…» [3, с. 13].

На фестивалях и конкурсах народного танца, к сожалению, не часто можно наблюдать обращение к опыту великих мастеров, следование их заветам. Сегодня рождается множество стилей и стилизаций, в которых проглядывает плохо узнаваемый народный материал. Проблема состоит в том, что порой хореографы даже не знают «отправной точки», первоисточника того, что изменяют. При этом И. А. Моисеев, Т. А. Устинова, Н. С. Надеждина и многие другие мэтры народной хореографии основной задачей считали воплощение в танце подлинности народного духа, узнаваемости первоисточника, адресности произведений. Поэтизируя народный танец, одухотворяя его, поднимая над бытом, они никогда не забывали о характерности, манере и стиле того народного материала, на котором основывалось сценическое произведение. «…Именно это подчеркивает ту ответственность, которую мы, балетмейстеры, берем на себя, создавая сценические произведения и развивая традиции народной хореографии. Прежде всего надо понять образный строй народного первоисточника, увидеть хореографически образное воплощение темы, содержания танца и лишь тогда возможно найти достойное его сценическое решение…», – завещала нам в своей книге «Избранные русские народные танцы» Татьяна Алексеевна Устинова [3, с. 12].

В статье «Современные формы развития народной хореографии» Н.В. Золотова отмечает: «Одной из наиболее значимых форм сохранения и передачи накопленного опыта от одного поколения к другому является способность народного танца к рождению и развитию новых сценических форм. Таким образом, возникает необходимость и перспективы дальней-

шей работы в этом направлении, т.е. обращения хореографов к фольклорному материалу, его сценической обработке, современной интерпретации, придания народному танцу современного звучания, развитие и поиск новых форм народной хореографии, которые были бы созвучны определенному периоду времени и интересны молодому поколению» [1, с. 147].

Для активизации работы молодых балетмейстеров, побуждении их к творческому поиску, целенаправленному обращению к фольклорному материалу той или иной области во всероссийские конкурсы вводятся обязательные условия, а именно: создание номеров на основе танцевального материала своего региона; подготовка номера из «золотого фонда» хореографического наследия; показ номера традиционной формы русского танца.

Вместе с тем ориентирование хореографов на достижения прошлого не означает приведение всех коллективов к общему знаменателю. По наблюдениям В. Е. Шадриной: «Танцевальные номера, созданные на основе традиционной народной хореографии, часто имеют определенный стереотип. Как правило, это массовая пляска, или композиционное построение танца, которое систематически перемещается из номера в номер. В первую очередь об этом свидетельствует однообразное решение экспозиции танца (выход исполнителей); перепляс между мужским и женским составом ансамбля; трюковые элементы; массовый синхронный финал. В целом народный танец сводится к набору однообразных технических элементов, технике и стереотипному эмоциональному состоянию исполнителей, что приводит к определенному сценическому «клонированию», лишенному содержания и образности» [6, с. 161]. Конкурс народной хореографии – это прежде всего поиск новых форм, приемов и путей сохранения и развития фольклорного танца. Вводя каждое новое условие в положение о конкурсе, организаторы стараются уйти от стереотипности, разбудить творческую мысль современного хореографа. Главная задача конкурса – совершать открытия и выявлять новые направления, а также определять тенденции развития народного танца.

Если проанализировать хореографические произведения И. А. Моисеева, Т. А. Устиновой, Н. С. Надеждиной, то в каждом из них можно выделить определенный набор составляющих, обозначенных выше. Однако, проанализировав танцевальную композицию каждого мастера в логическом развитии каждого элемента, мы приходим к выводу, что ни один из ее компонентов не является случайным, он составляет неотъемлемую часть целого.

Мероприятия, проводимые Государственным Российским Домом народного творчества, во многом нацелены на сохранение, развитие и пропаганду народного танца средствами сценической хореографии. Одним из старейших конкурсов, проводимых Российским Домом народного творчества, является Всероссийских фестиваль русского народного танца имени народной артистки СССР Т. А. Устиновой, который проходит во Владимире. Ежегодное участие более 1000 артистов от 8 до 60 лет, как нельзя лучше показывает неиссякаемый интерес наших современников к народному тан-

цу. На примере этого масштабного мероприятия можно проследить, как видоизменяется в духе времени народный танец на сцене, как расширяются его рамки. Во многом это происходит благодаря целенаправленной методической работе, осуществляемой посредством формирования четких, конкретных условий конкурса коллективов. Согласно последним каждый коллектив должен представить: танцевальное произведение, сделанное на материале своего региона; произведение традиционной формы русского танца; хореографическое произведение малой формы (до 5 человек).

Таким образом, решаются три главные задачи фестиваля-конкурса:

1. Создаются условия для поиска фольклорного материала или обращения к уже существующим фиксированным источникам;

2. Руководители коллектив нацеливаются на создание хореографических номеров традиционно-русской формы (хороводы, пляски, кадрили и др.), избегая при этом обобщенно-народных танцев;

3. Развивается индивидуальная (сольная) работа с творчески одаренными исполнителями.

Кроме этого меняется и структура самого конкурса. Если в начале 90-х годов прошлого столетия было важно нацелить молодых хореографов на народный танец, в частности русский, то сегодня ставится совсем иная цель – передача опыта сохранения и обработки фольклорного материала, а также развитие народного танца за счет обращения к смежным направлениям хореографии.

Для достижения поставленных задач творческая деятельность коллективов была систематизирована по следующим направлениям:

– *фольклорный танец* (программа коллектива основывается на аутентичной народной хореографии, адаптированной для сценического использования (первичная обработка фольклора);

– *сценический народный танец* (программа коллектива представляет сценическую интерпретацию традиционной народной хореографии);

– *стилизованный народный танец* (программа коллектива базируется на трансформации народной хореографии, использовании традиционно-условных, обобщенных, театрализованных форм).

Выстроенная система позволила четко проследить пути развития народной хореографии за последние два десятка лет, не упуская из виду те достижения и инновационные наработки, которые дают возможность приобщать молодое поколение к изучению своих народных корней.

Очевидно, что проблему сохранения и развития сценического наследия народной хореографии нельзя решить исключительно фестивально-конкурсными мероприятиями. Работу здесь следует начинать задолго до того, как молодой специалист выйдет в большую жизнь. Молодого специалиста необходимо приучать к поиску еще со студенческой скамьи, базируя его учебно-исследовательскую работу на произведениях «золотого фонда» народного танца. Для формирования собственного опыта в процессе ста-

новления будущего хореографа важным является т. н. копирование – создание произведений в стиле известных балетмейстеров. Стараясь копировать шедевр, начинающий хореограф тщательно изучает все его тонкости и нюансы. Анализируя творческий путь мастера, учащийся нарабатывает собственные навыки ремесла, а это как раз то, что так необходимо ему для будущей профессии. Умение работать с «сырым» фольклорным материалом, находя в нем источник вдохновения, отбирать ценное и видеть главное в великом множестве народных вариантов, анализировать опыт предшествующих поколений – все это должны стать той базой, на которую будет опираться специалист-хореограф в своем творчестве, создавая собственные композиции на основе богатейшего танцевального фольклора.

Список литературы

1. Золотова Н. В. Современные формы развития народной хореографии./ «Национальное культурное наследие России: региональный аспект», II Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Самара, 2013 / М-во культуры РФ; СГАКИ; под.ред.С. В.Соловьевой. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2014. 332 с.

3. Уральская В.И. Слово о мастере (вступ. ст.) // Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. Изд. «Искусство». 1996. 592 с.

4. Устинова Т. А. Избранные русские народные танцы. Изд. «Искусство». 1996. 592 с.

5. Чернявская Ю. Народная культура и национальные традиции. Глава 4. Национальные традиции и общечеловеческое в культуре народов. Роль культурного наследия в жизни человечества и историческом бытии народа. Интернет-ресурс

6. Шадрина В. Е. Драматургические особенности народного танца // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: II Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Самара, 2013 / М-во культуры РФ; СГАКИ; под ред. С. В.Соловьевой. Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2014. 332 с.

Каримов О. И.
преподаватель (Бухарский гос. ун-т)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДА

Памятники материальной культуры (наскальные росписи, монументальная скульптура, барельефы, статуэтки и др.), а также дошедшие до нас письменные источники (2-е тыс. до н. э.) свидетельствуют о древних истоках музыкального наследия узбекского народа. Лучшие образцы музыкального искусства получили обобщенное освещение в трактатах о музыке среднеазиатских ученых- энциклопедистов (Фараби, Ибн Сина, Хорезми, Джами, Наваи и др.). В дальнейшем музыкальная культура узбекского народа развивалась, сохраняя свою самобытность.

В узбекской народной и изустно-профессиональной музыке выделяются 4 основных локальных стиля – хорезмский, фергано-ташкентский, бухаро-самаркандский, сурхандарьинско-кашкадарьинский, сложившиеся в результате этнической общности. Традицией средневекового города было расселение в кварталах соответственно своим профессиям. Это было присуще и деятелям музыкального искусства, они проживали на «улице певцов», на «улице бастакоров» и т. п.

Народно-профессиональные музыканты учились у прославленных мастеров. Нотная письменность в музыкальной практике почти не применялась. Основной классический фонд профессиональной музыки устной традиции составляют макомы, состоящие из нескольких циклов соответственно локальным признакам.

Мир инструментальной культуры Узбекистана необычайно богат и разнообразен. Первые сведения о музыкальных инструментах относятся к глубокой древности. Свидетельство тому – данные археологических раскопок на территории Узбекистана. Первый образец музыкального инструмента – продольная деревянная дудочка-най, – найденный на территории Узбекистана, датируется 3,5 тысячелетием. Изображения музыкальных инструментов на каменных рельефах, крупной и мелкой пластике, предметах прикладного искусства, настенных росписях указывают, что главными очагами музыкальной культуры были центры античных государств Мараканда в Согдиане, правобережный Хорезм, города Бактрии. Как можно судить по терракотам Афрасиаба, к излюбленным инструментам согдийцев относились лютня и арфа, духовые инструменты были представлены разными видами флейт.

Художественная миниатюра XIV – XVII вв., классическая поэзия и художественная проза Востока (Фирдоуси, Рудаки, Хафиз, Саади, Джами, Навои, Машраб и др.) дают обширные сведения о существовании в то время всех основных типов инструментов, поныне бытующих в Узбекистане.

Богаты разнообразием музыкальные инструменты: струнно-смычковые – гиджак, кобуз, сать (сетар); струнно-щипковые-домбра, дутар, танбур, уд, рубабы; струнно-ударные – чанг; духовые тростевые – сибизиг, буламан, сурнай, кашнай; духовые флейтовые – най, гаджир най; мундштучные духовые – карнай; ударные мембранные – дойра, нагора, чиндаул и др. Широко развиты как сольное, так и ансамблевое исполнение. Характерная собенность узбекских ансамблей – игра в унисон.

Традиционный узбекский оркестр народных инструментов (игра в унисон в 2–3 октавы) состоит из нескольких видов инструментов, тем самым достигается богатая гамма звучания.

Рубаб (от араб. рабаб) – струнный смычковый инструмент арабского происхождения. Рубаб имеет деревянный выпуклый корпус (круглой или овальной формы), кожаную деку, 4–6 кишечных, шёлковых или металлических струн, настроенных обычно по квартам, и резонирующие струны. Наиболее распространены рубабы длиной 800–1000 мм. Звук извлекают обычно плектром. В узбекский оркестр народных инструментов входит 3 разновидности реконструированных рубабов: прима, альт, тенор. Музыканты играют на рубабе смычком, держа сам инструмент на коленях. На рубабе исполняют мелодии соло, а также аккомпанируют пению. Разновидности рубаба под разными названиями встречаются у различных народов востока.В соответствии с местом распространения и некоторыми особенностями устройства различают рубаб афганский, дуланский, кашгар-

ский, памирский и др. Наибольшей популярностью пользуются таджикский (афганский) и кашгарский рубабы.

Рубаб – распространенный музыкальный инструмент народов Средней Азии. Также известно, что на рубабе играют в Северной Африке и, как не удивительно, в южных провинциях Испании. Рубаб был заимствован в Европу в XII в. под названием «ребек». В Турции существует рубаб трёхструнный. У персов инструмент, схожий с рубабом, называется «рабет барбитус».

Мартынова Н. Э.
ст. преп. (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ВОПРОСЫ СТИЛЯ И ТРАДИЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Проблемы сохранения и развития этносов, этнической специфики в современных геополитических условиях актуализирует необходимость исследования духовной культуры этноса. Это пространство – как особая действительность, созданная человеком, – раскрывается посредством художественных образов, «духовных по своей модальности» [3, с. 177], с помощью специальных средств – различных знаков в языковых системах культуры.Среди таковых одним из ярких, выразительных творений народа является собственный танцевальный язык. Проблема перевода пластического языка хореографического текста в вербальную когнитивную форму разрабатывается давно, с начала XX в. (А. Л. Волынский, Р. О. Якобсон, Р. Ланге, К. Я. Голейзовский, Л. Д. Блок, М. Пешавар, Л. К. Алексютович, В. В. Ромм, А. А. Климов, А. И. Чепалов, Н. А. Сручкова, А. М. Мехнецов, Г. П. Парадовская и др.), однако единая исследовательская теория до сих пор не сложилась.

Представляется, что использование семиотико-герменевтического подхода в анализе достаточно удаленных от нас во времени этнических танцев поможет приблизиться к пониманию и интерпретации их знаково-символических кодов. Этому способствует накопившийся опубликованный фактический этнографический материал по хореографии (В. Е. Баглай, Л. Н. Федорова, М. Я. Жорницкая, А. П. Кларамунт, Г. Тагиров, Э. Петросян, Ж. Хачатрян, Х. Суна, А. А. Климов, А. В. Руднева, Э. А. Королева и др.). Освоение пластического языка любой этнической культуры возможно, на наш взгляд, через такие категории, как стиль и традиция, дефиниции близкие, но отличные и в своей совокупности, могущие наиболее полно выявить смысловые коды, знаки танцевального языка этноса.

Традиция определяется как элемент социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению, выступающая в том числе регулятором общественных отношений. В качестве традиции обозначаются нормы поведения, ценности, идеи, обычаи, обряды и т. д. [5].

Исследователями признается, что стиль как *способ организации формы* связан с обществом, культурой, историей. Логично, что такая связь определяет не только типы культуры, но и устоявшиеся формы художественного самоопределения региона, нации, этноса. Среди философских взглядов на проблему стиля в контексте нашей проблемы наиболее интересна идея осмысленности его выбора. Так, Э. Гуссерль первоначальное взаимодействие субъекта с действительностью видит в горизонте уже «сотворенного духовного конструкта» мира [см.: 2; 3], исторического, практического опыта, в котором происходит неотрефлектированное формирование «ценностно окрашенной смысложизненной реальности». Вследствие этого, по мнению автора, стилетворчество субъекта определяется сохраненной памятью о первообразе мира, транслируемого в конкретные формы деятельности [2; 3].

Взаимосвязь танцевальной кинетики с «первообразом мира» интерпретируется условиями труда и быта, сложившимися в силу природно-климатических, экономических факторов. На протяжении длительного времени они формировали биомеханику, скелетно-мышечный аппарат, пропорции тела человека, позволяя в танце в большей или меньшей степени использовать возможности plié, elevation, работу корпуса, рук и т. д. Например, положение достаточно глубокого полуприседа, применяемого в танце коренными народами Северо-Востока Сибири, и столь долго, было бы сложно использовать жителям европейских этносов. Обусловленность разницы танцевального стиля демонстрирует пример народов, связанных в большей или меньшей степени с земледелием (развивается одна группа мышц), и кочевников (развивается другая группа мышц). То же относится к биомеханике движений, особенностям координации, вырабатывавшимся в традиционный период в соответствии с приоритетным видом хозяйственной деятельности этноса, и их переносу в фольклорную танцевальную традицию. С этим же следует связать выбор темпоритма движения, который вместе с вышеуказанными факторами обусловливает пластический рисунок танца, влияющий в свою очередь на стереотип в восприятии или понимании гармонии движения.

Еще один аспект в формировании танцевального стиля связан с организацией исполнителей, отражающей в определенной степени нормативы поведения, устоявшиеся в процессе социально-исторического развития этноса. Так, коллективное исполнение европейских танцев носит регулярный неимпровизационный характер, тогда как те же формы в русской традиции импровизационны. Имеющее место индивидуальное начало выравнивается в коллективном творчестве, подталкивая провести аналогию со сложившимся русским императивом решать всем миром – соборно. Примером служит фламенко – уникальная форма одиночного танца, выводящего на первый план индивидуальность, где все силы жизни, страсть танцора заключены в нем самом. Этническая хореография знает и другие формы организации отношений, фундирующих танцевальность кинетики. Один из них предполагает доминирование автоматизма действий, механическую

инертность, создающую состояние транса, экстаза, имеющего коллективную (религиозные танцы некоторых племен Азии, Африки) и индивидуальную (например, шаманизм) формы. Люди их воспринимают и понимают, выстраивая отношения с высшими силами.

Другая форма, влияющая на формирование стиля этнического танца, предполагает подчинение кинетики эмоционально-психическим проявлениям. Отметим, что эмоциональное самовыражение (направленность фантазии исполнителя) реализуется через мимику, жесты, позы, пластику, выбираемый ритм и темп движений. Но использование выразительных средств танца зависит в том числе от особенностей психофизиологического состояния, специфики мышления и поведения исполнителя. «Не подлежит сомнению, что эмоциональный жест в невербальной связи является отражением чувственных порывов человека», пишет А. И. Чепалов [6]. Вместе с тем при изменении ситуации выразительные средства изменят свою интонацию, манеру − диалект. Проблема лингвистического анализа невербального восприятия, информативности визуального впечатления, воспринимающего эмоционально-эмпирический смысл, достаточно разработана в лингвистике и довольно часто переносится в кино, музыку, изобразительное искусство (Я. С. Пирс, П. Пави, Р. Бердвистл, А. Асмолов, Е. Фейгенберг, И. А. Соболевский и др.), такие опыты существуют и в хореографии (Р. Ф. Лабан, А. И. Чепалов, В. В. Ромм и др.). В основании исследования семиотики визуальных кодов лежит понимание языка жестов и мимики в коммуникативной системе.

Однако как движение согласуется со спецификой жизни этноса, так и эмоциональная выразительность индивида в танце связана с этнопсихологией. Тезис сообразуется с идей А. К. Байбурина в том, что стремление любого общества, стремящегося сохранить свою целостность, опосредовано в формировании императивов (социальных кодов поведения), общей памяти и общей картины мира (семиотических кодов) и проявляется в наличии центростремительных тенденций к унификации поведения [1]. Любой пример этнической хореографии в этом отношении может служить яркой иллюстрацией особенностей поведения, мышления, мировоззрения этноса. Мы приходим к выводу, что сложившийся сенсотип этноса вместе с его физиологическими особенностями формирует кинестезическое мышление (кинестезия − ощущение движений), определяющее в свою очередь стиль танца как способ его организации. Не раз удавалось видеть, как современный человек, не обладающий предшествующим танцевальным опытом, сразу входил в пространство принадлежащего ему этнического пластического самовыражения. Такое точное попадание и существование в специфике художественного языка традиции, видимо, и свидетельствует о сформированности общего этнического бессознательного пространства и позволяет в ситуации репродуцирования демонстрировать этническую память в ощущении танцевального движения, вызывая эмоциональный отклик, включенность участников.

Еще одна сторона стиля определяется художественной спецификой – общностью образной системы, разработкой средств выразительности танцевального языка, приемов и т. д. В этом случае представляется, что влияние традиции на формирование стиля значительнее, что обусловлено содержанием ритуалов и обрядов, формирующих императивы поведения, закрепляющих символическое содержание танцевальных элементов, знаковую систему, при помощи которых воссоздается и сохраняется особый уровень в форме невербальной коммуникации. Система кодов в таких танцах – это установленные и закрепленные способы делать что-либо соответственно. Возможно только в этом ключе, выходящем за пределы художественных качеств, могут раскрыться знаки этнической хореографии (по аналогии с семиотикой): знак-символ, знак-икона, знак-индекс. С этой позиции интересны работы А. М. Мехницова, Г. П. Парадовской, А. В. Рудневой, Э. А. Королевой, В. Е. Баглай, Л. Н. Федоровой, О. С. Токмаковой, Н. А. Стручковой, О. Ю. Фурман и др.

Таким образом, рассмотрение даже некоторых аспектов вопроса позволяет заключить, что понимание и интерпретация символического языка этнического танца возможно через рассмотрение коррелирующих понятий «стиль» и «традиция». При этом формирование танцевального стиля во многом связано с условиями жизни этноса и кодированием смыслов в ритуально-обрядовой традиции.

Список литературы

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург.: Наука, 1993. 240 с.

2. Бычков В. В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва: РОССПЭН, 2003. 608 с.

3. Каган М. С. Философия культуры: учеб. пособие. − Санкт-Петербург, 1996. 415 с.

4. Стиль. Энциклопедия культурологии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: dic.academic.ru

5. Традиция. Большой Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: enc-dic.com›

6. Чепалов А. И. Хореология как научная дисциплина (Теоретические предпосылки и практические опыты). [Электронный ресурс]. Режим доступа: slavzso.narod.ru›6/Thepal.htm

Павлова А. Ю.
канд. культурологии (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТОВ

Современное искусство как объект изучения гуманитарной науки (искусствоведение, актуальная культура, философия и пр.) является наименее определённым с точки зрения структурных характеристик. Актуальные художественные практики, связанные с постмодернистской философией и экспериментальной лингвистикой, сложно поддаются рефлексии. Полистилистика,

ризома, дискретность, отсутствие классической структуры, контекстуальность и интертекстуальность – тенденции, характеризующие современное искусство.

Религия, вера – одна из ключевых идейных основ творчества многих поэтов и писателей. В русской литературе вектор христианства является во многом определяющим темы и развитие сюжета великих произведений. Однако в связи с особенностями исторического развития России на почти сто лет религия, вера, дух и духовность были под негласным (а иногда и гласным) запретом. Тем интереснее нам представляется выявление характера и специфики обращения к религиозным темам в современной поэзии, определение общего и отличного во включении в поэтическую ткань произведения религиозной лексики в зависимости от направления.

На основе статьи Дм. Кузьмина, посвящённой направлениям современной поэзии, мы выдели ключевые, те, которые стали объектом анализа в рамках данной работы: концептуалисты, метареалисты, постконцептуалисты, «Московское время», «ленинградская школа» (исключая И. Бродского), неофутуристы и «Тридцатилетние». В каждом из направлений мы выделили 2–3 известных поэта – ярких представителей данного направления и анализировали представленные в Интернет тексты по методу основного массива.

Категории анализа были выявлены исходя из анализа творчества поэтов XIX – начала XX века. На основе них были составлены 4 таблицы, в данном случае являющиеся структурой для нарративного анализа. Таблица 1 содержит в себе все возможные упоминания, связанные с религиозной тематикой и разбита на три категории:

Поэт	**Семы**	**Семантические сочетания**	**Семантические конструкции**
Концептуалисты			
Л. Рубинштейн			

Таблица 2 представляет собой характер обращения к религиозным темам – от обыденного повседневного до состояния молитвы:

Направления, школы	**Характер обращения к темам**				
	Религиозная лексика в светском сюжете	**Проецирование божественного на земное**	**В контексте определённого религиозного направления**	**Религиозная философия**	**Неологизмы**
Концептуалисты					

Таблица 3 фиксирует связь текстов с определёнными религиозными учениями или конфессиями:

Направления, школы	**Конфессии, религиозно-философские учения**					
	Библейские религии	***буддизм***	***ислам***	***Ведические религии***	***язычество***	***Вне религии***
Концептуалисты						

Таблица 4 конкретизирует обращение к религиозной тематике в поэтических текстах:

Направления, школы	**Темы**					
	Сакральные предметы, места	**Религиозные состояния**	**Религиозные образы**	**Религиозные сюжеты**	**Религиозные афоризмы**	**Молитва, религиозные чувства**
Концептуалисты						

К сожалению, формат статьи не позволяет нам познакомить читателей подробнее с самой процедурой анализа текстовых материалов. Поэтому обратимся сразу к выводам по итогам анализа.

1. Религиозное как на уровне отдельных слов, так и на уровне сочетания и развёрнутых конструкций присутствует в каждом из выделенных направлений.

2. Ведущим религиозно-философским учением при обращении к религиозной тематике в поэзии является христианство в православном его варианте. Однако также упоминаются и иные известные религиозные течения (буддизм, кришнаизм, ислам, язычество и пр.), что в большей степени свойственно для постконцептуалистов и «Московского времени»

3. Довольно часто обращение поэтов разных направлений к древнегреческой мифологии, что, однако, связано, скорее, с традициями именно поэтическими (анакреонтическая лирика), нежели сколько-нибудь религиозными.

4. Характер обращения к религиозным темам:

− собственно религиозный (молитва, разговор с Богом, проповедь); не является ведущим ни для одного из направлений. Проявляется только в творчестве отдельных поэтов (О. Седакова, М. Амелин)

− философско-абстрактный (рассуждение о божественном, о личности Бога, Его творениях и делах в контексте собственного опыта и философских теорий); свойственно для представителей ленинградской школы и в некотором роде для неофутуристов;

− повседневный (общение «на равных»); наиболее характерно для постконцептуалистов (особенно для творчества Дм. Воденникова)

− квазирелигиозный (идеологический); частично встречается в творчестве поэтов ленинградской школы, «Московского времени» и концептуалистов.

− ситуативный или рассеянный (не носит целенаправленного характера) – метареалисты и частично неофутуристы.

Роль поэта-пророка, поэта-мессии – роль, которая внеисторична, не связана ни с эпохой, ни со страной, в которой поэт родился. Каждый из «призванных музой» воспринимает свой талант как нечто, не ему, а людям принадлежащее. В идеале поэт – миссионер, отправленный с проповедью в дремучие земли, вне зависимости от того, каким именем там, откуда он пришёл, называют Бога.

Наше время – время кризиса веры и человека, который боится доверять кому-то, кроме себя, а потому и себе не верит, время настоящего атеизма, когда искусство истончается, превращаясь в инструмент самолюбования и самовыражения. И обращение к темам божественного, к Тому, кем ты не являешься, – возможность вывести поэтическое искусство в иные сферы, возвращая в него элемент чудесного.

Список литературы

1. Амелин М., Зусева В. «Тридцатилетние» семь лет спустя // Арион. 2014. № 3.

2. Духовная поэзия современной России [электронный ресурс] / подг. Шишловой Л. В. Режим доступа: http://otkrkniga.blogspot.ru/2011/03/blog-post_30.html (дата обращения: 3.01.2015)

3. Котова Н. А. Современная духовная поэзия: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2008.202 с.: ил.

4. Кузьмин Д. Смех смехом, а каковы основные направления современной поэзии [электронный ресурс]. Режим доступа: http://dkuzmin.livejournal.com/200197.html (дата обращения: 3.01.2015)

Роговская И. А.
преподаватель (Детская музыкальная школа № 3
им. С. Прокофьева, г. Астана, Казахстан)

ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ГЕНИАЛЬНОГО ПЕДАГОГА Е. Ф. ГНЕСИНОЙ

Наиболее ярко в отечественной музыкально-педагогической теории и практике значится имя Елены Фабиановны Гнесиной – крупнейшего музыканта-педагога XX века.

Продолжая прогрессивные традиции педагогики конца XIX – начала XX века, она всю жизнь посвятила музыкальному образованию, цель которого – овладеть средствами, способствующими формированию духовного богатства личности, а наследие Е. Ф. Гнесиной сыграло выдающуюся роль в развитии отечественного музыкального искусства XX столетия [2, 47].

В основе деятельности Е. Ф. Гнесиной лежит гуманистическое мировоззрение, глубокое понимание взаимосвязи эстетического и этического, базирующиеся на обширных знаниях о человеке, искусстве, музыке. Музыкально-педагогическая деятельность Е. Ф. Гнесиной отличалась особым даром – искусством общения со своими учениками, созданием особой среды, способствующей самовыражению и саморазвитию участников педагогического общения. В современном образовательном пространстве изучение процесса общения «учитель-ученик» в творческом педагогическом наследии Е. Ф. Гнесиной актуально для его последующего широкого применения в образовательной практике. Е. Ф. Гнесина в качестве исходной позиции процесса обучения выдвигала формирование в сознании обучающихся художественного образа музыкального произведения посредством музыкально-слуховых представлений. Для того, чтобы звуковой образ постоянно совершенствовался, ученику было необходимо расширять общую и музыкальную эрудицию, развивать навыки слухового

самоконтроля и самоанализа, подвергать анализу содержание и форму произведения.

Для Е. Ф. Гнесиной ученик – не объект педагогического воздействия, а полноправный субъект. В ее педагогической системе, можно выделить следующие моменты: 1) Е. Ф. Гнесина представляла собой крупнейший профессиональный авторитет для учеников. Однако и в письменных, и в устных ее высказываниях отчетливо прослеживаются самоирония, подчеркивание своих профессиональных недостатков. Таким образом, Е. Ф. Гнесина как бы сознательно «принижала» свой образ в глазах учеников. Она могла это себе позволить, так как ее исполнительские и педагогические достижения были велики и бесспорны. Но в результате такого «приземления» стиралась излишняя дистанция между Е. Ф. Гнесиной и ее учениками, что способствовало установлению сотрудничества и укреплению веры ученика в свои возможности. Одним из действенных приемов Е. Ф. Гнесиной был юмор, который зачастую заменял наказание или порицание учеников, остроумие Е. Ф. Гнесиной помогало показать ученику его ошибки и способствовало положительному разрешению ситуации, атмосфера индивидуально-коллективных занятий в высокой степени способствовала установлению партнерских взаимоотношений между Е. Ф. Гнесиной и ее учениками. Е. Ф. Гнесина придерживалась индивидуального подхода к обучающимся как в вопросах формирования репертуара, так и в темпах и содержании работы. Она отличалась уважительным отношением к учащимся самых разных возможностей [3, 47].

Более или менее одаренный ребенок, попав в школу Гнесиных, очень часто становился профессионалом, но Елена Фабиановна Гнесина говорила: «…Воспитывать у человека потребность в музыке гораздо важнее, чем научить его владеть инструментом» [1, 22].

Е. Ф. Гнесина владела особым даром и искусством общения со своими учениками, умением создать особую среду, способствующую самовыражению участников педагогического взаимодействия. Раскрытие и воспитание таланта, индивидуальный подход и бережное отношение к личности ребенка, открытое конкурсное соревнование и, конечно же, глубокие академические знания и высокопрофессиональное владение своим ремеслом – основы, заложенные создателем школы, выдающимся деятелем отечественной культуры Е. Ф. Гнесиной, сохраняются и сегодня.

Еленой Фабиановной Гнесиной созданы сборники, достойно иллюстрирующие ее метод в фортепианной педагогике: «Первые шаги», «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Дуэты для маленьких скрипачей», «Музыкальные диктанты», «Миниатюры для фортепиано», «Альбом детских пьес для фортепиано», «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники», «Ладушки», «Перезвон», «Пьески-картинки», «Вариации», песни на стихи В. Маяковского, «Чудо-дерево» на стихи К. Чуковского и др. Е. Ф. Гнесина считала начальный период обучения крайне важным в становлении музыканта.

Безусловно, успех обучения в игре на фортепиано в огромной мере определяется начальным этапом. Важно, на каком музыкальном материале воспитывается ученик. Две тетради «Первых шагов» Е. Гнесиной предлагают юным пианистам не только яркие, образные, доступные для них, но и ценные в методическом плане произведения, обеспечивающие выполнение таких ключевых задач, как подбор по слуху, освоение штрихов, постепенное включение всех пальцев обеих рук, выработка умения играть в ансамбле. Упражнения и пьесы расположены в порядке возрастания трудности этих задач, что позволяет ребенку плавно и притом одновременно овладевать слуховыми и двигательными навыками, основами нотной грамоты, учиться играть мелодии, а затем мелодии с аккомпанементом выразительно, осмысленно, слушая самого себя, используя различные динамические оттенки, элементы полифонии. Особенно следует заметить, что первая и вторая части представляют единое целое, материал обеих частей следует использовать параллельно. Практика показывает, что учащимся интересно услышать в своем исполнении не только мелодии одноголосные, но и с насыщенным гармоническим сопровождением. Первые партии ансамблей, предназначенные для учащихся – это те же пьесы для освоения фортепианной техники, только их играют вместе с учителем или другом: это гораздо интересней. Кроме того, игра в четыре руки вырабатывает у учащегося умение слышать себя в ансамбле, усиливает интерес к занятиям.

«Фортепианная азбука» Е. Гнесиной – это сборник упражнений. Маленькие этюды и пьески, составляющие сборник, представляют собой учебный материал, который следует использовать только после предварительных занятий с начинающим учеником. Подбор этюдов и пьесок в «Фортепианной азбуке» соответствует взглядам автора сборника на последовательность развития игровых навыков начинающего ученика и на достижение самостоятельности каждой руки, что ведет к быстрому овладению инструментом.

В методических пособиях Е. Ф. Гнесиной содержится подробная разработка лишь одного из вопросов дифференцированного прочтения музыкальной ткани – навыка исполнения полифонии. Глубокое знание полифонии, способность к обобщениям позволили Елене Фабиановне вскрыть ряд закономерностей исполнения многоголосной ткани и отобрать из всего многообразия полифонических сочетаний самые характерные, трудные для учащихся случаи. Е. Ф. Гнесина обращает внимание на три основные закономерности, без которых ведение двух и более голосов невозможно. Первая из них – длительность звука прямо пропорционально влияет на массу звучания: «...необходимо научить ученика выдерживать длинные ноты так, чтобы они действительно звучали до конца своей длительности». Елена Фабиановна обращает внимание на то, что одинаковые длительности, взятые не одновременно, должны согласовываться между собой: «В двухголо-

сии звук, появляющийся на фоне выдержанного голоса, должен быть взят настолько мягко, чтобы не заглушить первого, выдерживаемого звука». Присоединять один голос к другому следует безударно, так как резкость прерывает восприятие его звучания.

Вторая закономерность, которой должен был овладеть ученик, – смысловое значение сопряжения двух или более голосов, соотношение их мелодических рисунков, выраженное в образующихся по вертикали интервалах, различие в них «ведущего» и «ведомого» или равных по значению.

Третья важная закономерность в воспроизведении двух и более голосов – ощущение пространственности, слышание пауз в голосах. Нельзя допускать, чтобы пауза, едва возникнув, тотчас же заполнялась звучанием других голосов: их необходимо исполнять во взаимодействии с паузой, то есть, сохраняя смысл и значение звучащих голосов, роль каждого из них в соотношении с паузой [1,16].

Одна из характерных тенденций музыкальной педагогики, как отмечают музыканты-исследователи, – это привлечение внимания к формированию музыкального слуха, развития чувства ритма, памяти, двигательно-моторных навыков как основы музыкального воспитания и к поискам эффективных методов, ведущих к их интенсивному развитию. Согласно принципам отечественной методики, ребенка необходимо с первых уроков приобщать к искусству, приучать вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, распознавать качество звучания [3, с. 33].

Гнесина Е. Ф. указывала на то, что занятия с детьми должны начинаться, прежде всего, с развития слуха и музыкальных представлений, а не с изучения нотной грамоты и технических упражнений, что было характерно для старых «Школ обучения игры на фортепиано». С первых же уроков она стремилась приобщить ученика к музыке: пела с ним песни, подбирала по слуху знакомые ему мелодии, играла различные музыкальные примеры, определяя вместе с учеником их характер, параллельно обучая его музыкальной грамоте, посадке за инструментом, обучая двигательным навыкам. Решая вопрос о формировании фортепианных навыков в их глубокой взаимосвязи с музыкально-слуховыми представлениями, многие педагоги пытаются найти основной, исходный «технический» момент для их дальнейшего правильного развития и совершенствования. Многие педагоги начинали обучение игре на фортепиано с выработки приема legato. Гнесина Е. Ф. коренным образом перестроила систему развития первоначальных двигательных навыков. Она считала, что самые первые упражнения должны включать движения всей руки и извлечение звуков non legato одним пальцем. На этом принципе основаны первые этюды и примеры из «Фортепианной азбуки». Совсем немногие педагоги развивают в своих учениках способность к сочинению музыки. Например, Е. Ф. Гнесина рекомендовала самым маленьким ученикам давать мелодическую фразу на два-четыре такта, с тем, чтобы он придумал подхо-

дящий к ней ответ, или предлагала сочинить мелодию на текст какого-нибудь стишка. Такие занятия, по ее словам, заинтересовывали детей и развивали их творческую фантазию.

Список литературы

1. Булатова Л. Б. Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной. М.: Музыка, 1976.
2. Гнесина Е.Ф. Воспоминания современников. Сост. М. Э. Риттих, 2 изд., перераб. и доп. М., 2003.
3. Розина Т. С. Художественно-педагогическое общение в современном образовательном пространстве. Кафедра худ-го обр-я АПК и ППРО, Москва, 2007.

Скороходова М. П.
доцент (Хабаровский гос. ин-т искусств и культуры)

РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАК «КУЛЬТУРЫ МЕСТА» НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

В статье рассматриваются особенности песенной культуры как «культуры места» Дальневосточного региона. Представлена характеристика Дальневосточного певческого стиля, его жанрового разнообразия.

Ключевые слова: «культура места», народно-песенная традиция, Дальневосточный певческий стиль, песенный жанр.

Сегодня актуальна проблема географического распространения границ различных типов народно-песенной традиции. Важным аспектом в этом вопросе является формирование локальных особенностей фольклорной культуры, или «культуры места».

«Культуру места» можно определить как народную культуру, сформированную в результате культурного влияния переселения народов по регионам России, имеющую локальный характер, свойственный определенному месту. Особый интерес представляет региональная специфика фольклорной народно-песенной традиции. Приобщение к народным традициям в песенной форме позволяет сохранить, всестороннее изучить и популяризировать песенную фольклорную культуру, способную приостановить негативные процессы утраты национальной самобытности.

В рамках каждого региона сохранились отдельные локальные особенности, представленные фольклорно-песенным материалом тех мест, откуда ведут свое происхождение отдельные группы переселенцев, обладающим определенным стилевым единством.

Песенная традиция населения Дальневосточного региона обладает уникальностью и представляет оригинальное яркое и ценное явление в общей картине российской народно-песенной культуры.

История заселения Дальнего Востока показывает, как формировалась культура региона. Фольклорные богатства из 76 губерний России, Украины и Белоруссии причудливо перемешались в наших краях. На далекую окраину нашей страны прибывали многочисленные социальные группы населения: казаки, старообрядцы, сектанты, ссыльные [2].

Отправляясь на новые земли, вместе с небогатым домашним скарбом да с узелком с горстью родной земли везли они с собой и старинные песни.

На Дальний Восток стекались песни Дона, Урала, Енисея, Днепра, Волги, Камы, смоленских лесов, бессарабских степей, черниговских деревень. И в этой пестроте, в многообразии традиций и заключается главная ценность и специфика дальневосточного фольклора.

Образуется местная песенная зона – Дальневосточный певческий стиль, который в системе региональных песенных культур России вписывается в контекст традиций позднего формирования или «вторичной локализации фольклора» [1, с. 1].

Дальневосточный певческий стиль начиная с середины XVII века сформировался в особую структурную систему с характерными только для нее качеством звучания и исполнительскими приемами. В манере пения проявляются специфические признаки наддиалектного, диалектного (восточнославянского) исполнения, а также фонетика и интонация местных национальных языков. Произношение пестро и неоднородно, в нем сталкиваются признаки и севернорусских, и южнорусских говоров (множество украинизмов и белорусизмов), и общеславянская лексика русского говора сохранившая остатки глубокой древности. [5]

В таблице 1 представлена характеристика Дальневосточного певческого стиля [4, с.89].

Таблица 1

Особенности Дальневосточного певческого стиля

1. Манера вокализации	В пении используется литературный язык, наддиалектное пение, гласные округлые, в напевной речи фокусируются, концентрируются в единую певческую установку, что способствует плавному соединению регистров.
2. Мелодика	Мелодии напевов выдержаны в общерусских правилах, опирающихся на квинтовые и секстовые интонации, поступенное нисходящее и восходящее ровное движение мелодии. Исполнительские приемы /форшлаги, морденты, спады и взлеты голоса и др./ носят содержательный характер и имеют интонационно-смысловую основу.
3. Лад	Характерны мягкие ладовые краски, широко используются натуральные диатонические лады. Предпочтение отдается образованиям с низкой VII ступенью, что придает ладу мажорного наклонения миксолидийский оттенок. Значительное место принадлежит минорной диатонике и ладовой переменности. Слух певцов-дальневосточников воспитан на произведениях композиторов, в которых музыкальное построение чаще всего заканчивается на устойчивых ступенях лада.
4. Ритмика	Ритмика песен размеренная, спокойная, ровными длительностями, встречается и ритмический контраст, способствующий полифонизации многоголосной ткани. В метрике наряду с постоянными 2-х, 4-х дольными размерами, используется пластичная метрическая переменность.
5. Фактура	Преобладает альтовое звучание женских голосов, ближе к низкой тесситуре. Тип многолосия: ленточное двухголосие, гомофонно-гармоническая фактура. В образующихся вертикалях предпочтительны консонирующие созвучия, тонические трезвучия и их обращения в натуральных ладах.

Таблица показывает, что Дальневосточный певческий стиль отличается наддиалектным пением, ровным мелодическим движением, мягкими ладовыми красками, поздним гомофонно-гармоническим складом многоголосия.

Изучая песенную традицию Дальневосточного региона, можно отметить, что в репертуар первопоселенцев включались жанры позднего происхождения, не связанные с архаическими структурами: необрядовые и обрядовые лирические песни (украинские, белорусские, русские), свадебные, хороводные, игровые, семейно-бытовые, плясовые, шуточные, жестокий городской романс. Разновидность жанров казачьей песни также внесли определенный вклад в развитие музыкально-песенной культуры региона: походная-строевая, привальная, казачья. По сей день в самых отдаленных местах Дальневосточного края существуют и старинные песенные жанры, возникшие еще в XIII-XV веках: исторические баллады.

В таблице 2 представлены разновидности жанров Дальневосточного региона. [3]

Таблица 2

Классификация песенных жанров Дальневосточного региона

Наименование жанра	
1. Исторические, баллады	«Вспомним, братцы-кубанцы», «Среди Маньчжура и Китая», «Есть у мэнэ дочка Катерина», «В зеленом саду зозуля куковала», «Текла реченька, текла быстрая».
2. Солдатские	«Уссурийская казачья», «Вот солнце закатилось», «На коне вороном».
3. Лирические	«В саду соловейко», «Ничто в полюшке не колышется», «Шел казак на побывку домой», «Я по бережку похаживала», «Возле моря синего», «И сыдила Сашенька», «Посияла огирочки», «Ой, двох на двох, в нас третьего нэма», «Течет реченька-река», «Идэ, идэ дождик», «Что-то в лесе зашумело», «Вот уж вечер», «Как во поле озерушко».
4. Свадебные	«Как на гороньке», «Ой, жаром, жаром виноград растет», «Кто ж у нас в свадебке», «Уж ты, дружа моя, друженька», «Ишо свату ту сватничку», «То не павушка по сенечкам летала», «Ой, ты яблонька», «Вдарили у звоны колоколы», «Ох, иди, пойди, дружко», «Не дорос Васечка», «У нашего свата», «Зыбнуло море», «Уж ты, мати моя», «Песня невесты», «Я не знала и не ведала», «А вьюн во реке», «Как по ельничку», «Девычки маё, падружки», «Эй, Иванушка, догадайся».
5. Семейно-бытовые	«Уж ты доля моя», «Как у полюшке березонька стояла», «Во сыром бору», «Уж ты, маковый цвет», «Рано ты, калинушка», «Сирота».
6. Хороводно-игровые	«В карагоде были мы», «Вдоль по морю».
7. Плясовые, шуточные	«Дайте мне попети», «Ой, на горе калина», «Гульба», «Молодка, молодка», «Я ходила край коморы», «Мой муженька – работяженька», «Пила, пила горилочку», «Раз прислал мне барин чаю», «Кованобушовано колесо», «Пастушок», «Вот вздумал комарик жениться», «У месяцы верасни», «А я вчера из вечера».
8. Календарные	«Едять люди», «Ой у поле», «Щедровочка», «Чего, Машенька?».
9. Колыбельные	«Ты спи, усни».
10. Частушки	«Рин-да-да», «Дождик идет», «С горочки спускалася», «Подружка моя».
11. Городской, жестокий романс	«Начинаются дни золотые», «Перебирая поблекшие карточки», «Девушка из маленькой таверны».

Несмотря на жанровое разнообразие Дальневосточной песенной традиции, наблюдается неравномерность бытования жанров: доминируют русские лирические, шуточные, плясовые, свадебные песни, незначителен пласт исторических, солдатских песен и жанров позднего происхождения, активна украинская необрядовая лирическая песня и русская частушка, практически отсутствует календарь.

Таким образом, основные черты традиционного песенного фольклора Дальнего Востока, в значительной мере определяющиеся составом и происхождением населения, социально-экономическими, историческими и географическими причинами, проявляются: в смешении устно-поэтических и музыкальных традиций разных областей страны; неравномерности песенного материала; утрате некоторых песенных традиций и текстов, популярных в других районах России, на темы, далекие от жизни края, а также несоответствующих жизненным убеждениям и морально-этническим взглядам населения; сохранности «консервации» ряда произведений, частично или полностью «разбитых» в тех местах, откуда их привезли; наличии трех фольклорных традиций: русской, украинской и белорусской.

Список литературы

1. Демина Л.В. Феномен песенной культуры русского населения Среднего Зауралья: автореф. дис. Челябинск, 2011. 10 с.

2. Кабузан В.М. Как заселялся Дальний Восток. Хабаровск, 1993. 200 с.

3.Кульбиков В.П. Русские, белорусские и украинские народные песни, записанные на Дальнем Востоке. Хабаровск, 1997. 98 с.

4.Скороходова М.П. Хороведение: учеб.-метод.пособие. Хабаровск: ХГИИК, 2006. 92 с.

5.Шамина Л.В. Школа русского народного пения. М.: Русская песня, 1997. 87 с.

Скрипина Н. В.
канд. пед. наук, проф.
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ЯЗЫК ХОРЕОГРАФИИ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Динамичное развитие всего театрального процесса, становление кино, телевидения, эстрады, собственно драматического и хореографического искусства, особенно за последний период, выдвигает задачи осмысления пройденного пути и поиска целесообразных художественных форм взаимодействия хореографии с другими театрально-зрелищными видами искусств.

Современный театр все более тяготеет к обновлению выразительных средств. Синтезируя драматическое действие с музыкой и вокалом, кино и танцами, режиссеры добиваются более убедительного, объемного раскрытия идеи спектакля, сцены, эпизода. Удельный вес танцевального действия в спектаклях неуклонно растет.

Причина обращения к выразительным средствам других видов искусств – стремление уйти от плоского бытового правдоподобия, будничного реализма.

Синтез искусств был присущ театру изначально. Его древнейшие формы родились из первоначального обрядового действа, в котором были слиты воедино песня, сказ, действо, пляска. Синтетический театр – это театр, где все разновидности сценического искусства, слово, пение, пантомима, танец, цирк гармонически сплетаются между собой и являют в результате единое, монолитное сценическое произведение. Все это, бесспорно, происходит для усиления образной выразительности.

Г. Товстоногов подчеркивал, что «содержание спектакля в самом полном значении этого слова заключено не только в речи актера и не только в индивидуальном проявлении характера, но и в комбинации средств театра…» [1, с. 21].

Современный режиссер, владеющий всем арсеналом сценических средств, транслируя зрителям главную идею, мысль, философию своего спектакля обращается к языку хореографии. Хореография концентрирует содержательную форму, определяет подтекст произведения, делает яркой мизансцену спектакля, появляется большая сила воздействия на зрителя. В театрализованном представлении хореография теряет свою самостоятельность, но не самобытность. Следует подчеркнуть, что каждое искусство имеет свои преимущества перед другими искусствами в изображении определенных сторон жизни под своим, свойственным только ему углу зрения. Систему искусств в наше время характеризуют такие особенности, которые хотя и существовали в прошлом, но наполнились теперь иным содержанием. Диалектическая взаимозависимость ведет не к поглощению одних искусств другими, а к их взаимообогащению, утверждению правомерности и необходимости существования различных видов искусств, полностью сохраняющих свою самобытность.

Говоря о природе хореографического искусства в целом, отметим, что хореография основана на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела. Зачатки образной выразительности свойственны человеческой пластике и в реальной жизни. В том, как человек движется, жестикулирует и пластически реагирует на действия других, выражаются особенности его характера, строй чувств, своеобразие личности. Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, рожденные в реальной жизни, принято называть пластическими интонациями или мотивами. В них коренятся истоки образной хореографии. Она основана на том, что характерно-выразительные пластические мотивы, опираясь на музыку, отбираются из множества реальных жизненных движений, обобщаются и организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого [2, с. 564]. Хореография во всем своем многообразии удовлетворяет потребности и интересы человека. Потребности художественного

осмысления окружающей действительности на материале музыки, хореографии, в процессе общения и межличностного контакта мобилизуют психические потенции людей: зрительную и интеллектуальную восприимчивость, повышенную эмоциональность.

Хореографический текст есть совокупность в определенной последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих тот или иной танец, танцевально-пластический эпизод. Хореографический текст складывается из элементов танцевального языка (хореографической лексики), которые в их последовательности и взаимосвязи образуют целостную систему. Хореографический текст сочиняется на основе музыки и является воплощением эмоционального состояния, характера, образа сценического героя. Зависит от количества исполнителей танцевальной сцены, образных и формальных особенностей музыки, драматургического смысла того или иного эпизода спектакля.

В основе хореографической лексики лежат отдельные движения и позы, из которых складывается танец как художественное целое, то есть как произведение искусства. Хореографическая лексика возникает на основе обобщения и специфически танцевального претворения выразительных движений человека. Сами по себе элементы хореографической лексики не являются носителями определенного образного содержания, но обладают кругом выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца как целого.

Язык хореографического искусства имеет свои особенности и знаковый характер. Бесспорным является тот факт, что его отличие от обычного языка в движениях человеческого тела в пространстве.

Общепринятый язык человечества – это сложившаяся система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения, обмена мыслями и взаимного понимания людей в обществе [3, с. 912–913].

Хореографический язык относится к естественным языкам и подчиняется исторически складывающимся закономерностям. Естественный язык обогащается и совершенствуется, осуществляет общение не только между современниками, но и между многими поколениями людей. В историческом развитии языка хореографии преобладает преемственность. Он достаточно устойчив и неподвержен особым революционным взрывам, способных прервать духовную связь времен. Основой языка хореографии является состав знаков, их значение, правила связей между ними. Изменчивости подвергаются, скорее всего, комбинации знаков. Закономерности смысла знаков надо искать в истории развития народа.

Хореографическое действие всегда выражено вовне, поэтому зрителю и понятна его сущность. При общении на языке танца между участниками действа возникает сфера познания знаковых систем. На наш взгляд, это структуры и схемы, выработанные в процессе исторического развития

хореографического искусства, имеющие свою логику построения и организацию выразительно-смысловых элементов.

Специфика состоит в том, что язык хореографии составлен из констант, не имеющих статуса знаков речи, но эти знаки строятся на базе языковых констант и помимо них построены быть не могут. В этом и есть своеобразие функционирования и развития языка хореографии.

Г. Гачев определят, что «танец, есть игра идеями, перебрасывание конфигурациями мирового пространства, жонглирование измерениями бытия. Ибо танец все слова нашего тела использует, сплетает в предложения и романы» [4, с.126].

В режиссуре театрализованных представлений язык хореографии приобретает прикладной характер. Режиссеру в своей работе приходится иметь дело с хореографией, подчиненной замыслу театральной постановки, тем самым она приобретает прикладной характер. С.П. Кузнецов определяет, что «хореографический материал, не имеющий самостоятельной художественной ценности, который находится в специфической среде театрализованного представления, эстрадного номера, праздника и т.п., целесообразно рассматривать как прикладную хореографию» [5, с. 66]. Прикладной – имеющий практическое значение, применяемый на практике [3, с. 590]. Именно практическое значение приобретает хореография в постановке любого театрализованного представления. Герои общаются друг с другом и со зрителями выразительными движениями танца. Появляется художественное восприятие знакового языка танца.

Художественное восприятие – многоуровневый процесс, развивающийся от простого к сложному, от поверхностного знакомства с художественным объектом – к его «прочтению», интеграции, оценке, к глубокому постижению его сущности [6, с.85].

В ходе восприятия, «сотворчества», «соавторства», «сорежиссуры» происходит самопознание и саморазвитие личности. Результаты активного, творческого, художественного восприятия оставляют глубокий, действенный след в памяти человека. Движения танца могут быть настолько выразительны, что исполнители способны взволновать или рассмешить своих зрителей, воссоздав перед ними человеческие характеры и истории без единого произнесенного слова.

Хореография, на наш взгляд, обеспечивает и формирует отношение личности самого исполнителя, а также и зрителей, к реальной действительности по законам красоты. В результате развивается интеллект, формируются соответствующие поведение, отношение личности к миру, к людям, природе, к результатам труда, к себе. В танце происходят сознательные процессы личного творчества, то есть выражение живого личного чувства под влиянием подсознательных психических импульсов.

Наши движения отражают наши мысли, потому что тело и мозг неразделимы. Зрители могут определить эмоциональное состояние испол-

нителя через танцевальную пластику, потому что каждый отдельный зритель как-то понимает связь между своим телом и мозгом. В сущности, зритель может понять исполнителя, только поняв себя.

«Танец, есть выверка внешнего пространства, рисование своим телом письмен и орнаментов в нем…» [4, с.128].

Язык танца обладает специфическими возможностями и ограничениями, связанными с природой движений человеческого тела во времени и пространстве. Эти движения условны, но мера условности выражается в большей или меньшей приближенности к жизни, к действительности.

Режиссер, создавая на сцене художественно-пластическую конструкцию, мыслит пластическими образами, переводит психологию слова и содержание в яркое театрализованное действо, ищет оригинальные выразительные приемы для увлечения и заразительности театральным зрелищем. Язык хореографии в яркой форме выявляет содержание представления и является одним из выразительных приемов режиссера.

Главное для режиссера – это выразительность и заразительность его произведения. Создавая образы, он отбирает и осмысливает каждую деталь, с целью обнаружить сущность вещи, важные ее качества и свойства. Все это необходимо, для того чтобы привлечь внимание к изображенному. Режиссер стремится эмоционально всколыхнуть, изумить, поразить открытием содержания своего зрителя, тем самым заставить чувствовать, думать, воображать, ассоциировать, делать обобщения.

Список литературы

1. Товстоногов Г.А. Круг мыслей. М.: Искусство, 1972.
2. Балет // Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. М.: Совет. энцикл., 1981.
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990.
4. Гачев Г. Национальный космос: Современная драматургия № 5. М.: Искусство, 1990.
5. Кузнецов С. П. Прикладная хореография и некоторые проблемы обучения танцу в театральной школе. Л.: Искусство, 1980.
6. Маркова С. В. Сценическая жизнь человеческого тела: учеб. пособие. Краснодар, КГУКИ, 2004.

Соковикова С. М.
доцент (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

РЕЧЕВАЯ КОММУНИКАЦИЯ: ПРИМЕНЕНИЕ СВОЕОБРАЗИЯ ЯЗЫКА ФОЛЬКЛОРА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Для гармоничного развития современной личности необходимо приобщение к сокровищам духовной культуры русского народа, которое может осуществляться и через знакомство с древнейшими традиционными жанрами русского фольклора.

«Русский народ создал огромную изустную литературу – мудрые пословицы и поговорки… Напрасно думать, что эта литература была лишь пло-

дом народного досуга. Она была достоинством и умом народа. Она становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью, праздничными одеждами его души и наполняла глубоким содержанием всю его размеренную жизнь, текущую по обычаям и обрядам, связанным с его трудом, природой и почитанием отцов и дедов». Слова А. Н. Толстого очень ярко и точно отражают суть фольклора. Фольклор – это народное творчество, очень нужное и важное для изучения народной психологии в наши дни. Фольклор включает в себя произведения, передающие основные важнейшие представления народа о главных жизненных ценностях: труде, семье, любви, общественном долге, родине. Знание фольклора может дать человеку знание о русском народе, и в конечном итоге о самом себе. На этих произведениях воспитываются студенты и сейчас.

На занятиях по «Искусству звучащего слова» студенты, выбирая материал для работы над дикцией, понимают, что в народных пословицах и поговорках видно идеальное воплощение лучших качеств подлинной художественности: чувства красоты и меры, правды и простоты, общедоступности и заразительности, вызывающих бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений. Это неисчерпаемый источник познаний, действенное средство развития мышления и воспитания обучающихся. Отсюда и задача педагога – обучать, развивать и воспитывать на материале языка и средствами языка. Меткие по содержанию, художественные по форме, пословицы и поговорки отражают огромный опыт народа в его общественной жизни, взгляды на труд, на природу, обычаи, нравы; в них запечатлена борьба за мир и дружбу народов и целых государств. Они, как утверждал А. М. Горький, «прекрасные образные средства, которые… могут научить сжимать слова, как пальцы в кулак, и разжимать слова, крепко сжатые другими». Народные изречения – ценнейший в воспитательном значении материал, особенно для студентов режиссерских направлений. В. И. Даль видел поговорку как «окольное выражение, простое иносказание, но без притчи, без суждения, заключения, применения».

Пословица любопытна, её интересует всё, что связано с человеком, его деятельностью, окружающей его природой. Она вездесуща, всё знает и обо всём имеет своё собственное, народное конечное суждение. Народная позиция в пословицах и поговорках всегда чёткая, иногда даже категоричная, часто с иронией: «Думай двояко, а делай одинако», «Думал, думал – жить нельзя, пораздумал – можно», «Мешай дело с бездельем, проживёшь век с весельем».

Этнографы говорят об устойчивых особенностях национального поведения, не подверженных господствующим в тот или иной исторический период идеологии, политическому устройству, о неизменности определяющих духовную жизнь нации археотипов – способах связи образов, лежащих в основе творческого понимания мира и передающихся из поколения в поколение. Своеобразие и стабильность менталитета той или иной нации,

этническая доминанта, по выражению Л. Н. Гумилёва, базируется на некоей совокупности национальных ценностей, ориентация на которые определяет вектор поведения людей в ситуации исторического выбора. *Ценность* – это понятие, используемое в гуманитарных науках для обозначения явлений, объектов, их свойств, а также абстрактных идей, воплощающих себе общественные идеалы и выступающие как эталон должного.

Из великого множества и разнообразия пословиц и поговорок, представленных в сборниках И. Снегирёва и В. Даля, будущим режиссерам, студентам 1 курса по предмету «Искусство звучащего слова», дается задание: отобрать материал так, чтобы за каждой из пословиц вырисовывалась бы определённая житейская ситуация и вытекающий из неё нравственный смысл, выраженный в образной форме. Эти свойства пословиц и поговорок используются в качестве важнейшего учебного материала по технике речи на первом этапе, отвечающего методическим требованиям в дикционном, образовательном и воспитательном отношениях:

«Скажи, кто твой друг – я скажу: кто ты», «Ученье свет, неученье – тьма», «Сказанное слово – выпущенная стрела», «Не век жить, а век поминать», «Доброму добрая память», «Всякое даяния благо»; «Добрым делом не кори», «Зла за зло не воздавай», «Кто гнев свой одолевает, крепок бывает», «Господин гневу своему – господин всему» – все они декламируют добро как потребность человека, о добрых, милосердных людях говорят как о «луче света в тёмном царстве», например: «Сам с воробья, а сердце с кошку», «С доброхотом всякому в охоту», «На свете не без добрых людей», «Добрый скорее дело сделает, чем сердитый», «И у курицы сердце есть».

Используя такой интересный материал, студенты в диалоге «беседуют» текстами пословиц, добиваясь красоты и действенности слова, а главное, могут выразить свое собственное отношение к ней. Часто у студентов бывает излишнее напряжение голосо-речевого аппарата и голос теряет естественность и благозвучие. В пословицах и поговорках возможно отрабатывать образность и емкость сказанного слова со своим интонационным развитием. Здесь каждое слово, каждая фраза бьет без промаха и в цель, а главное, каждый оборот обладает поэтической емкостью, что очень важно на занятиях. И поэтому, несовершенство звучания голоса и речи у студентов на первых порах создают непонимание, неблагозвучие. А ведь смысл речевого взаимодействия легко усваивается лишь тогда, когда понятно не только языковое выражение мысли, но и интонационное. Интонация рождается сама собой, если в душе студента существует то, что она должна выражать: мысли, чувства, желания. Но, подчеркивал К.С. Станиславский, если при этом есть и то, «ЧЕМ ее можно передать, то есть, слово, речь, подвижный, чуткий, широкий выразительный звук голоса и хорошая дикция».

Для формирования навыков речевой коммуникации на занятиях по технике речи, кроме пословиц и поговорок, используются также считалки, скороговорки, чистоговорки, детские стишки, а также сказки, в основном

народные. На таком материале эффективнее всего настраивается фразовая разборчивость и нормативность сценической речи, её смысловая насыщенность. Для этого выдается задание, которое называется «Салат из пословиц и поговорок»: студентам даются вперемешку слова из известных уже пословиц, чистоговорок, скороговорок, предлагается объединить их, расположить в правильном порядке и дополнить недостающими словами. Таким образом обучающиеся выстраивают нужную логику речи, передают интонацию предложения (вопросительного, повествовательного, побудительного, восклицательного, вводного), выделяют ударные слова во фразе, указывают смысловые значения различных частей предложения (например, движение тона голоса вниз выделяет вводное предложение) выражает эмоциональное отношение к предмету высказываний и т. д.

Будущим режиссерам необходимо владеть также и логической мелодией речи, для этого им предлагается выбрать более объемные тексты скороговорок и пословиц, затем студенты сочиняют из этих пословиц и скороговорок рассказ. Эти незатейливые рассказы студенты называют тоже по пословице: «В тихом омуте черти водятся», «Мал золотник, да дорог» и т. п., дают пословичное заглавие: «Куй железо, пока горячо», возвращая привычному для взрослых метафоричному значению пословицы её первоначальный буквальный смысл. Ведь афористическая форма пословицы как нельзя лучше способствует этой цели. Мелодика речи – это звуковая кривая или модуляция высоты основного тона при произнесении фразы, которая возникает из последовательных звуковых высот на ударных словах. Изменение тона – настолько естественное явление нормальной человеческой речи, что отсутствие звуковысотных изменений воспринимается как резкое нарушение речи и даже, как утверждают ученые, может служить признаком психической ненормальности говорящего. Подобные упражнения предназначены для отработки логики звучащей речи, диалогического взаимодействия и неповторимого интонационного строя речи традиционных жанров русского фольклора.

Также важно использование этих материалов в настройке речевого ритма. Аритмия речи – один из наиболее существенных недостатков у студентов. Поскольку ритм речи обеспечивается слогом, то в настройке фольклорных текстов важно добиваться словесной и фразовой ритмичности, при которой все до единого слоги в слове будут нести свою акустическую и артикуляционную нагрузку, согласуемую с нормами сценического произношения. Ясная, четкая дикция – первое и обязательное условие хорошей речи. Небрежность в произнесении делает речь невнятной и неразборчивой. Это выражается в «съедании» конечной согласной или звуков внутри слова, звучании «сквозь зубы». Неподвижная верхняя и вялая нижняя губа мешает четкому и ясному произнесению многих свистящих и шипящих согласных. Речь часто бывает неразборчива вследствие скороговорки, когда слова как бы «наскакивают» друг на друга. Именно поговорки и рассказы из скороговорок тренируют говорить плавно, приучают хорошо открывать рот, так как хорошо

открываемый рот является важным условием для формирования звука и его «посыла». Хорошая дикция подготавливает речевой аппарат к творческому процессу, делает привычной точную артикуляцию всех звуков речи, помогает выразительности слова. Основой ясного и точного произнесения каждого звука, то есть основой дикции, является слаженная и энергичная работа всех мышц, участвующих в речевом процессе. Учебно-тренировочные упражнения на материале пословиц и скороговорок дают возможность развить и сохранить их эластичность и подвижность. Отраден тот факт, что студенты приобщают к своей деятельности фольклорные традиции, популяризируют традиционное народное искусство.

Список литературы

1. Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Русская книга. 1993.
2. Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. М.: Совет. энциклопедия. 1966.
3. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М.: Искусство, 1971. С. 260.
4. Мезеника М. В. Поговорим о поговорках // Иностр. языки в шк. 1993. № 2. С. 51–52.
5. Мурашов А. А. Педагогическая риторика. М.: Пед. о-во России, 2001. 486 с.
6. Палей О. И. Работа с пословицами и поговорками на уроке английского языка в IX классе // Иностранные языки в школе. 2000 №1 с. 40–42.
7. Померанцева Т. А. Использование поговорок и скороговорок на уроке немецкого языка // Иностранные языки в школе. 2001 № 2 с. 50–52.
8. Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки. М.: Изд-во АН СССР. 1961.
9. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953. С. 516, 681, 690.
10. Станиславский К.С. Собр. Соч. в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1954. С. 371–372.

Сюрина А. Э.
ученица 10 кл.; науч. рук. Н. А. Лысова,
канд. культурологии (гимназия № 10, г. Челябинск)

РЕКОНСТРУКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ КАК ЯВЛЕНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В последние годы в кругу специалистов культурологов и философов все чаще поднимаются вопросы последствий глобализации: происходит смена системы ценностей [2, с. 241], а довольно длительный период ослабления интереса к культуре своего и других народов неизбежно приводит к унификации культуры (в условиях глобализации – по западному образцу). Все это отражается, накапливается и тиражируется в массовой культуре, что характерно как для отечественной, так и для западноевропейской культуры. В то же время, как ответ на сложившиеся социокультурные условия, в современном обществе начали наблюдаться иные процессы, направленные на сохранение, а в некоторых случаях усиление интереса к национальным и локальным этническим традициям, региональным диалектам (то, что в научных кругах принято называть культурной глокализацией), культуре и истории прошлых эпох [3, с. 409–410; 2, с. 241], к поиску национальных корней.

В такой особой социокультурной обстановке один из путей осуществления обозначенных тенденций – это повсеместная разнообразная и активная

деятельность любителей истории, которая максимально проявляет себя в массовой культуре как неотъемлемой части современной культуры.

Историческая реконструкция как форма деятельности, способ изучения наследия прошлого или передачи опыта внедряется практически во все сферы массовой культуры и отражает многие ее позитивные тенденции. Важнейшая функция реконструирования в том, что исследователь может не ограничивать себя рамками ретроспективного метода изучения и построения теоретических моделей, а вывести интересующий его объект исследования в практическую сферу и восстановить его максимально наглядно здесь и сейчас.

Сейчас в обществе к массовой культуре сложилось устойчивое негативное отношение, т.к. в повседневной жизни мы достаточно часто сталкиваемся с коммерциализированными ее образцами далеко не всегда высокого художественного, интеллектуального и эстетического уровня. Но массовая культура является носительницей и иных образцов, которые имеют художественную, интеллектуальную и культурно-просветительскую ценности (например, экранизации и театральные постановки классической литературы, концерты классической музыки, популярная наука, документальное кино и пр.). Также в ней представлено немало образцов «местных форм, которые активно соперничают с распространением массовой культуры западного типа» [3, с. 411].

Весьма ярко это проявляется в таком направлении исторической реконструкции, как музыкальное творчество. А именно – в реконструкции музыкальной фольклорной традиции как разновидности творческой деятельности, направленной на восстановление забытых и нередко частично утраченных музыкальных традиций, в том числе в ритуально-обрядовых и игровых действах.

Огромный вклад в восстановление и сохранение фольклорных традиций вносят фольклорные ансамбли и фольклорные театры (например, Государственный историко-этнографический театр, Московский государственный музыкальный театр фольклора «Русская песня», фольклорные ансамбли «Забайкалье», «Гралица», «Воля», «Ва-та-га», «Верея» и пр.). Приоритетным направлением их деятельности является знакомство широкой публики с традиционной культурой народов России. Действительно уникальным, на наш взгляд, явлением в массовой культуре можно считать Московский государственный историко-этнографический театр. Его труппа состоит из «профессиональных драматических актеров и музыкантов, а в спектаклях органично сочетаются народная драматургия и режиссерское искусство, древнее песенное многоголосие и актерское мастерство, древнерусские музыкальные инструменты, яркие этнографические костюмы и колоритный народный язык» [4].

Еще одно уникальное явление, обретающее в мире все большую популярность в последние 10–15 лет, – ансамбли древней музыки. Уникальность их в том, что они работают с исключительно аутентичным материа-

лом, не подвергая его какой-либо интерпретации, и используют инструменты, выполненные по технологиям, в точности соответствующим народным ремесленным традициям. Речь идет о так называемой фольклорной или этнической музыке (ethno music, этно, этнике) – направлении, основным принципом которого является воссоздание достоверных музыкальных традиций. Близкие ему, но не идентичные понятия: world music (музыка мира или музыка народов мира), этно-фьюжн (современные интерпретации этники), фолк-рок (жанр, объединивший элементы фольклорных композиций и рока), Medieval folk rock (как жанр, объединивший элементы средневековой музыки и рока).

Яркие представители этого музыкального направления: музыкальные коллективы этнической музыки (например, барабанщики Японии, ближнего востока, африканских стран; ансамбли древнерусской музыки «Русичи» и Московский хор рожечников и т.д.). Безусловно, опыт перечисленных коллективов весьма ценен и для исследователей народных традиций, и для публики, приобщающейся к народной культуре. Так, к примеру, ансамблем «Русичи» и Хором рожечников была «полностью восстановлена традиция знаменитых хоров владимирских рожечников, псково-новгородских гудошников, донских казачьих рылешников (исполнителей казачьих песен, аккомпанирующих себе на донской лире или “рыле”). То, что ранее десятилетиями казалось невыполнимой научно-творческой задачей, теперь полноценно развивающаяся сценическая реальность» [1]. Стили же, в которых они играют, сложились еще в XVII – XIX веках.

Такое направление художественного творчества, как профессионального, так и любительского, достигшего высокого мастерства, – весьма популярное явление в современной массовой культуре, имеет обширный круг слушателей и ценителей и находит свое воплощение в широкой концертной и фестивальной деятельности. Главная задача, которую ставят перед собой музыканты подобного направления, – сохранение и трансляция традиционных образцов культуры.

Популярность подобных профессиональных коллективов и интерес к их творчеству нашли свое продолжение в сфере культурно-досуговой деятельности. На волне популярности музыкальной реконструкции начали появляться самодеятельные коллективы, которые специализируются на ознакомлении и изучении этнической музыки: славянской, кельтской, арабской, индийской, латиноамериканской, африканской и пр.

Достаточно своеобразное направление музыкальной творческой деятельности, берущее за основу своих произведений аутентичный материал, – группы фолк-рока, не утратившие своей популярности с 60–70-х годов XX века, по-своему обрабатывающие и транслирующие фольклорные музыкальные традиции различных народов. Речь идет о таких известных в своей среде группах и сольных исполнителях, как «Blackmore's night», «Fairport Convention» (Великобритания), «Estampie» (Германия) Алан Сти-

велл (Франция) и т. п., и отечественные группы «Наследие вагантов», «Сколот», «Эйкумена», «Мельница», «Иван Царевич», «Дом ветров», электронно-этнический проект «Гралица» и др. Они интерпретируют под свой смелый стиль струнные и духовые средневековые музыкальные инструменты (немецкую ярмарочную и галисийскую волынки, флейты и дудки и т.д.), соединяя их, например, с электрической гитарой. Группы экспериментируют с существующими музыкальными тенденциям и традициями народов мира, черпая вдохновение из фольклорного наследия многих народностей [6]. Подобные коллективы существуют как бы в двух временных плоскостях – прошлом и настоящем. Примером популярности в массовой культуре этого направления музыки можно считать проект «Этноград-FM», радио, которое на сегодняшний день вещает уже в онлайн-формате и расширило свой репертуар от фолка до фолк-металла.

Разрабатывая данную тему, мы задались вопросом: почему в последнее время среди населения России и европейских стран возник столь бурный ажиотаж вокруг древней и даже древнейшей культуры? Любопытство? Возможно. Как мы знаем, любопытство – это один из мощнейших факторов, заставляющих эволюционировать. Но за любопытством обывателя, как нам кажется, кроются более глубокие мотивы. Этнос не может полноценно развиваться, если он отказывается от опыта прошлых веков, своих корней или утрачивает его в результате каких-либо объективных историко-культурных причин. В этом смысле традиция как коллективная память задает определенную линию развития массовой культуры.

Предприняв попытку рассмотреть опыт реконструкции музыкальной фольклорной традиции в массовой культуре, мы делаем следующие выводы.

Историческая реконструкция, на наш взгляд, может рассматриваться как возможность познания и передачи историко-культурной традиции и как средство массового воздействия на потребителя, а потому по влиянию на аудиторию имеет ряд социально-значимых функций: ценностную, духовно-нравственную и культуротворческую; функцию популяризации таких гуманитарных наук, как история, культурология, краеведение, этнография, этнология, фольклористика; познавательную и адаптационно-охранительную; рекреационную. Непосредственное или опосредованное погружение в реконструируемую историко-культурную реальность способствует познанию культурных корней своего народа и ознакомлению с культурой иных народов. Через приобщение зрительской аудитории к комплексу музыкальных, обрядовых и игровых традиций происходит адаптация (частичная и кратковременная) к особенностям традиционного быта, и появляется более глубокое понимание картины мира народа, его уникального мировоззрения, запечатленного в музыке.

В целом историческая реконструкция как явление массовой культуры в некоторой степени противостоит негативным тенденциям глобализации: демонстрация многообразия культурных традиций (в том числе и в музы-

кальном творчестве) косвенно содействует взаимообогащению различных культур и прививает принципы толерантности к иным культурам, что должно сглаживать в массовом сознании проявления нетерпимости к национальным и расовым отличиям.

Список литературы

1. Ансамбль «Русичи» / официальный сайт. Режим доступа: http://rusichifolk.ru/ (дата обращения: 21.09.2014)

2. Арбалеев С. Р., Кузминская С. И. Массовая культура современного общества [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lomonosov.org/article/mass_culture_modern_society.htm (дата обращения: 11.09.2014)

3. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://modernlib.ru/books/bell_daniel/gryaduschee_postindustrialnoe_obschestvo_vvedenie/read_1/ (дата обращения: 22.11.2014).

4. Государственный историко-этнографический театр / официальный сайт – Режим доступа: http://mgiet.ru/ (дата обращения: 21.09.2014)

5. Климова Л. Е. Массовая культура: сущность и функции [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.superinf.ru (дата обращения: 07.10.2014)

6. Шагинская Е. Н. Массовая культура XX века: очерк теорий // Полигнозис. М., 2000. № 2. С. 80.

Суленёва Н. В.
д-р культурологии, проф.
(Санкт-Петербургская академия театрального искусства)

ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ В РЕЧИ И ПЕНИИ

Исследователь вопросов возникновения музыкального чувства, которое совпадает с генезисом речи по времени и обусловливает ее, Н. В. Бобылева утверждает, что ритмико-интонационное оформление эмоционально насыщенной нарождающейся речи очень похоже на рождение музыки [2]. Известно, что у человека существует способность слышать музыку внутри себя, которая эмоционально воздействует на его поведение. Но ритмика, интонация, звукопись (как «лицо звука») отражаются и в живом языке. О силе воздействия ритма, звуков, интонации с давних времен рассуждали Аристотель, Платон, Ломоносов, философы Гегель, Кант, Штайнер, не говоря о поэтах: Северянин, Белый, Маяковский, Кузмин, лингвисты, филологи Журавлев, Потебня, Виноградов, Эйхенбаум. Звукопись говорит нам о том, что «мы еще только в пути. Гласные и согласные – тайна звуков, в «спайке которых скрыта печаль земли в браке с небом», по поэтическому определению С. Есенина [10, с. 68]. Однако образ, особенно музыкальный может быть передан, когда индивиды сообщества обладают развитой эмпатией и суггестией (внушением), обладают способностью мыслить отсутствующей ситуацией.

В речи, согласно исследования советского ученого-лингвиста Б. Ф. Поршнева [2], первые слова были глаголами и обозначали действие. А ритмика и распевная интонация несли дополнительный объем информа-

ции как об изображаемой ситуации, так и о ее составляющей (пении). Интонационный ключ был словно музыка речи, подчеркивает ученый. Понятно, что сценический ритм – это определенная мера условностей, но мы сегодня можем наблюдать, как Мейерхольдовская партитура в спектакле «Воспоминания будущего» (по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» и спектаклю В. Мейерхольда 1917 года, реж. В. Фокин, РГА театр драмы им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, 2014) противоположна ритму жизненного мира повседневности (быта), но соответствует жизненному миру человека, в котором присутствуют дух, который дан человеку не только в образе и контексте практики, но и в виде духовных целей.

Ни для кого не секрет, что Шаляпин обладал «удивительно красивым органоподобным речевым голосом подстать его изумительному певческому звуку [8]. Для нашей темы исследования важно, что одной из уникальных характеристик специфики его голоса – был художественный интеллект. А сам он говорил о необходимости разработки интонации фразы, интонации вздоха, в котором проявляются психологические вибрации. «Всякая музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той интонации вздоха, которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации. Этот недостаток – жестокий приговор всему оперному искусству» [8, с. 120].

М. Чехов переживал, что, оставляя в речи только интеллектуальное содержание, мы убиваем художественное в языке, так как «необходимо осознать законы, лежащие в основе речи, и, отдавшись им, воскресить через них художество… Речь есть текущее движение, проникнутое внутренней музыкой и чарами красочных картин и пластических форм» [12, с. 68]. Ныне практически минимизировано сценическое интеллектуальное содержание, все ширится скудость понимания, а фраза «в специфике его голоса слышится художественный интеллект» [8, с. 123] у многих вообще вызывает растерянность.

Французский лингвист XX столетия Эмиль Бенвенист [2] подчеркивал этимологическое родство единства речи и музыки: в славянских (баять и петь), славянское петь и латинское poeto – поэт. Если к речи, особенно ритмичной, этимология дает восхождение к смыслу «нарезать звук», то к музыке – «отбивать такт, ритм». Объединив оба смысла, можно получить деятельность участников, посредством речепения [10, с. 32], как опорного знака, воображающих, представляющих себе отсутствующую ситуацию, заражающихся ею и понимающих смысл изображаемого действия. Во многих исследованиях пишут, что в речи более информативны согласные, в пении – гласные. Но на сегодняшний день это похоже уже на дисгармонию:

в слове исчезает душа (гласные), слышны агрессивные согласные, а пение становится бездейственным с убогим смыслом. Причем действие фонетической мотивированости распространяется и на согласные. В согласных, считает М. Чехов, «протекает сознательная деятельность человека» [12, с. 99]. Согласные представляют собой одну из стихий, на которую, по определению А. А. Потебни, «разлагается материал слова, они имеют действенное бытие» [10, с. 72]. В речи, как и в пении, важно уметь воспринимать и воспроизводить окружающие звуки – эти умения характеризуются чувством гармонии. Без «пения в слове», без музыкальной гармонии в слове речь становится нечленораздельной, убогой.

Доктор философских наук профессор кафедры этнокультурологии РГПУ им. Герцена (г. Санкт-Петорбург) В. В. Костецкий [9] вводит термин «культурная недостаточность», которая приводит к метаморфозам экстатической (экстаз) практики, ведущей к речевой (и в первую очередь интонационной) агрессии. Возникает сквернословие и фамильярность или искусственная манерность, что ведет к периодически возникающему психосоматическому состоянию тоски и чувства одеревенелости во всем теле. С этого и начинается генезис немотивированной агрессивности «человека разумного», с выраженной патологической экстатичностью поведения. Культурная недостаточность выражается через клиповое мышление. Впервые в отечественной науке этот термин ввел Гиренок Ф. И., доктор философских наук, утверждавший, что при аргументированном мышлении мы думаем образами, осознанными, понятийными формами [5]. Но есть другой уровень организации мышления – ситуационный, то есть клиповый (нарезка). Обладатель сего мышления оперирует только смыслами короткой фразы, фиксированной длины и не может работать с семиотическими структурами произвольной сложности [1], не может длительное время сосредоточиться на какой-либо информации, вот почему любят легкое попсовое пение. Другая сторона клипового мышления – ослабление чувства ответственности, сопереживания.

На наш взгляд, введение в занятия по сценической речи мелодекламатических или речитативных тренингов способствовало бы усвоению изменений эмоциональной составляющей звучащей речи, наррации и риторики. Речитатив является эффективным средством выделения изменений в текстуре театрального дискурса. Известно, что риторические фигуры являются непременным атрибутом высокого стиля повествования, такого далекого для будущих актеров. А ведь риторические вопросы, восклицания, отрицания утверждения, провоцируют эмоциональную культуру к действию, способствуют развитию художественного мышления. Риторические фигуры способны репродуцировать разнообразнейшие по характеру и содержанию авторские эмоции, обладают художественным внушением (суггестии), провоцируют диалогическую связь с адресатом и его ответную реакцию.

Поэтические же произведения дают возможность будущим актерам воспитывать в себе умения выражать авторское отношение к объекту ре-

флексии со всей непосредственностью и полнотой. Воспитание речепевческой культуры на высокохудожественных текстах, с диалогической природой, способствующих развитию контекстного речитатива, или, если хотите, декламации, с использованием риторических фигур, будут способствовать развитию умений познавать, исследовать авторский текст, совершать глубокий текстологический анализ. Известно, что декламация является одним из способов дикции, что выводит ее за рамки дискуссии о естественном и искусственном и перемещается в плоскость рассуждений о проблемах устного (сценическое общение), проблемах голоса. Условное сценическое высказывание, в борьбе с банализацией речитатива, в соединении со словесно-мелодическим (и ритмическим) смыслом, станет естественно-художественным высказыванием, наполненным мыслью и эмоциями. Все вышесказанное, надеемся, будет способствовать развитию художественного мышления, художественной и профессиональной культуры студентов-актеров.

Список литературы

1. Азаренок Н.В. Клиповое сознание и его влияние на психологию человека в современном мире // Материалы Всероссийской юбилейной научной конференции, посвященной 120-летию со дня рождения С. Л. Рубинштейна “Психология человека в современном мире”. Том 5. Личность и группа в условиях социальных изменений / отв. ред. А.Л. Журавлев. М.: Ин-т психологии РАН, 2009. С. 110–112.

2. Бобылева Н. В. В начале была музыка // Историческая и социально-образовательная мысль. Всероссийский научный журнал ИКОМ, 2010. № 2 (4). Краснодар, 2010. С. 4–11

3. Всемирная энциклопедия: Философия / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М.: АСТ, Харвест, Соврем. литератор, 2001. 1312 с.

4. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа / отв. ред. Е. П. Ситковский, редкол.: Б. М. Кедров и др. М.: Мысль, 1977. 471 с.

5. Гиренок Ф.И. Метафизика пата (косноязычие усталого человека). М: Лабиринт, 1995. 201 с.

6. Кант И. Сочинения: в 8 т. Т. 3. М.: Чор, 1994. 741 с.

7. Маклюэн М. Галактика Гуттенберга: Становление человека печатающего. (The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man). М.: Акад. проект, 2005. 496 с.

8. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и практики. ИП РАН, МГК им. П. И Чайковского, центр «Искусство и наука». М., 2002. 496 с., илл.

9. Семеновских Т. В. Феномен «клипового мышления» в образовательной и вузовской среде // Интернет журнал «Науковедение», 2014. № 5 (24) [Электронный ресурс]. М.: Науковедение, 2014. Режим доступа: http:// naukovedenie.ru\ PDF \ 105 PVN 514. pdf, свободный

10. Суленёва Н. В. Особенности прочтения литературного произведения режиссером художественных программ телевидения: учеб. пособие. М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2007. 76 с.

11. Фрумкин К.Г. Клиповое мышление и судьба линейного текста. // Ineternum 2010. №1. Режим доступа: [http://nounivers.narod.ru/pub/kf_clip.htm от 02.01.2012].

12. Чехов М. А. Путь актера. М.: АСТ: Транзит книга, 2003. 554, [6] с. (Мемуары).

Торопова О. В.
канд. филол. наук, доцент
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК ВЕКТОР СОВРЕМЕННОЙ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ

Анализ современной речевой коммуникации дает основание говорить о новой языковой моде, связанной с феноменом языковой игры, все более приобретающей в настоящее время аксиологическую значимость: это важнейший способ выражения оценки социальных, культурных, научных, политических процессов, а также способ самовыражения языковой личности. Однако языковая игра оказывается далеко за рамками индивидуальной картины мира: она становится явлением массовой культуры, выступает этическим и эстетическим критерием, задающим определенный вектор национально-культурного мышления. Современные примеры языковой игры, используемые в различных стилях и жанрах, убеждают, что языковая игра, подобно речевому этикету, имеет национальную специфику, предстает как результат интерпретации национальным языковым сознанием различных сторон действительности. Фоновые знания – неотъемлемая составляющая процесса обыгрывания отдельных языковых единиц и целостных текстов, это определяющий критерий как моделирования игровых примеров в речи, так и их восприятия; в результате возникают культурные коннотации, которые и формируют важнейший принцип языковой игры – эффект обманутого ожидания. Языковая игра, как нам представляется, служит своеобразным мостиком между рациональной и эмоциональной составляющими речевой деятельности; она позволяет наглядно представить неразрывную взаимосвязь сознания и языка, мышления и речи, объединяя стилистические и культурно-фоновые коннотации в обыгрываемых языковых единицах. Культурный фон позволяет опираться на так называемые прецедентные тексты (тексты-доноры), обыгрывая их с различными коммуникативно-прагматическими установками. Любая лексема в языке потенциально прецедентна, но о фактической мы можем судить лишь в том случае, когда обыгрывается какое-либо специфическое слово, которое, как правило, выполняет функцию единичного наименования и, следовательно, соотносится в языковом сознании с единичным явлением, предметом, процессом, состоянием или лицом. Прецедентные онимы специфичны тем, что они становятся таковыми далеко не только в контексте языковой игры: уже при переходе в разряд нарицательных существительных имя собственное получает статус языкового прецедента (*Дон Кихоты* и т.д.). Если говорить об участии онимов в языковой игре, то здесь четко намечаются два характерных приема: персонификация (*Новый русский* – о Жераре Депардье) и деперсонификация (*Порошок KANT. Ваши синтетические суждения будут чистыми, как никогда*; *– Идите строить коммунизм! – Я усталин! – А мне ленин!* – демотиваторы).

Юмор, ирония/самоирония, критическое осмысление и оценка (зачастую негативная) различных сторон жизни, включая человеческие взаимоотношения и поведение людей – вот та база, на основе которой в речевой деятельности создаются игровые примеры. Каламбуры всегда были актуальным явлением в языке и речи, однако они, как правило, в массе своей ограничивались лексико-фразеологическими, фонетическими и словообразовательными экспериментами. В современной русской речи языковая игра создается средствами всех уровней, однако об игровом эффекте можно судить только с опорой на структуру слова, словосочетания или предложения: именно на базе внешней формы возникает ассоциативно-логическая связь производной единицы/производного текста с исходной единицей/исходным текстом.

Довольно редким явлением даже в современной речи, насыщенной примерами языковой карнавализации, является орфографическая игра (в отличие от собственно графической). Известно, что во многих случаях различие в написании выполняет смыслоразличительную функцию, наряду с более распространенной функцией грамматической дифференциации. Однако с обыгрыванием подобного явления в современной речи мы сталкиваемся нечасто: *Недаром (и далеко не даром!) к нему тянутся самые богатые заказчики; Сидевший за одним из столиков негр… не доел бифштекс. В этот момент я понял: правы телекомментаторы, которые ежевечернее сообщают нам, что негры в Америке недоедают!* (М. Задорнов).

В одну группу мы объединяем ряд приемов логико-семантической игровой деформации языковых единиц в речи:

− Метонимическое обыгрывание, охватывающее не отдельные значения, а целую социокультурную ситуацию. Этот прием требует особых фоновых знаний для достижения максимального коммуникативного эффекта: *А у вас? Один Паулс, и тот – пустое место с тех пор, как отделился от нашей Пугачевой* (М. Задорнов. А у нас во дворе). Очень метко и остроумно образы деятелей искусства используются для обозначения культурно-политической ситуации и – соответственно – культурно-политических отношений, складывающихся между двумя странами. Сама социокультурная ситуация создает основу для языковой прецедентности.

− Логическое обобщение. Этот прием сопряжен с предыдущим и также требует глубоких фоновых знаний, поскольку в таких фразах задействованы понятия-символы, олицетворяющие культурно-исторические традиции страны, нации и т.д.: *Директор макаронно-рапирной фабрики* – комментатор о выступлении итальянских фехтовальщиков на Олимпиаде-2012 в Лондоне; эксплуатируется очень удачный образ, символизирующий Италию с нескольких сторон: сильная школа фехтования и пресловутая любовь к макаронам.

− Ложное обоснование (*Сижу на трех диетах: одной не наедаюсь* – демотивационный постер).

− Ложная антонимизация, возникающая в контексте фразы на основе лексической омонимии или многозначности: *Мы миролюбивая держава, поэтому не оставим мир в покое* (М. Задорнов). Также обращает на себя внимание использование во фразе конверсивных антонимов, причем противоположность значений формируется только в рамках данной фразы, то есть это явление не языковое, а речевое: *Масса возможностей и минимум массы* (реклама Macbook Air); противоположность здесь возможна благодаря тому, что в первом случае слово является абстрактным существительным, а во втором – конкретным. Интересно также сочетание паронимов в одной фразе с установлением между ними определенных логических связей: *Особо не нравилось аборигенам, что переселенцы считали себя первопроходцами, в то время как местные считали их первопроходимцами* (из сатирического очерка). Омонимия на лексическом уровне создает возможность буквального прочтения фразы. Более привычной является картина, когда оценочность и образность привносятся семами вторичного, переносного значения, здесь же – обратный эффект: основой языковой игры становится замена переносного значения на прямое: *Я хочу поблагодарить позвоночник за ту поддержку, которую он мне оказывал все эти годы* (демотиватор). Также в одной фразе могут быть сопоставлены многозначные слова и омонимы: *Едва наши вылетели с турнира по бадминтону, как они собирались уже вылететь из Лондона* (спортивный комментатор на Олимпиаде в Лондоне 2012 г.). Омоформы при обыгрывании в речи традиционно объединяют лексический и морфологический уровни языковой системы: *− Откуда прибыли? – Что Вы? Какие прибыли? Одни убытки!* (демотиватор). Интересно, что омоформы могут создаваться в речи и искусственно, при этом происходит разложение целостного наименования на компоненты, семантически и грамматически автономные, игровой эффект возникает в результате раздельного толкования этих компонентов*: Сначала я думал, что это… инструкция к фену, который произвели в Шуе* (М. Задорнов).

− Десемантизация: утрата лексического значения (*Глуповатый мальчик, мечтавший стать режиссером, пошел учиться на кинолога* – демотиватор); дефразеологизация (*Нерусская женщина засмотрелась на горящую избу и была сбита конем* – демотиватор).

− Контекстуальная многозначноть, противоречащая лексической сочетаемости слов: *Настраиваем рояль против соседей* (из юмористического номера).

− Смещение семантики в процессе перевода, буквализация значения: *Захватывающий вид с Марса на Млечный Путь* (на фоне изображения шоколадных батончиков Mars и Milky Way).

− Особый прием языковой игры представляют ложные дефиниции, предполагающие непрямое определение значения, это лишь выдвижение на первый план существенных признаков чего-либо (обычно используются в рекламных призывах): *Лицо человека – это его ногти.* Создается определенный парадокс, поскольку определяемое и определяющее могут быть несовместимы или даже противоречить друг другу.

− Фонетические замены на основе логико-смысловых ассоциаций, в результате чего явление обозначается через его ключевые признаки (*драко-разводный процесс*).

Не менее разнообразна и многопланова группа логико-синтаксических приемов:

− Синтаксическое расширение фразы с помощью реплик диалога: – *Свет увидим. – Тот или этот?* (демотиватор).

− Контекстуальное развертывание прецедентной фразы (*Сказка перед экзаменом: тысяча билетов и одна ночь* – демотиватор).

− Контекстуальная неполнота фразы, которая восполняется включением в предложение неожиданных в данном контексте определяемых слов: *Помню, в 43-м сидел в окопе… Надел 44-й, и все стало нормально* (демотиватор).

− Агглютинация и обратный ей процесс. Как правило, подобные образования сопровождаются графическим выделением (например, использованием прописных букв в середине слова): *ЦвеТочка; КанцТоварищ; Никто не за быт!*

− Обыгрываться могут синтаксические ошибки, часто допускаемые в построении словосочетаний и предложений: нарушение логических связей, смещение плана изложения, ошибки в управлении, нарушение порядка слов, пропуск стержневых компонентов целостных количественно-именных сочетаний. Возникновение каламбурного эффекта существенно отличает такие образования от собственно ошибок, не имеющих никакого отношения к языковой карнавализации (ср. юмористические объявления *Мусоропровод забит жильцами; Куплю квартиру у хозяина в любом состоянии; В свои шестьдесят Леонтьев хочет выглядеть на все сто*).

− Синтаксический параллелизм: *Если женщина – шкатулка с секретами, то мужчина – сундук со сказками* (демотивационный постер).

− Омоструктурные модели: − *Бонд. Джеймс Бонд. – Брат. Медбрат* (демотиватор).

− Перераспределение логико-семантических связей в словосочетании, переосмысление логического членения предложения: *Курить строго запрещено! Прочитал и закурил игриво* (демотиватор).

В Интернет-коммуникации широко представлены примеры каламбурного сокращения слов (*Каждый вечер женщина стоит на КПП: кухня, плита, посуда. У мужчины в это время ДТП: диван, телевизор, пиво* – демотивационный постер), абсурдизация рекламных слоганов (*Купите автомобиль – права в подарок*), стилизация (*А родом я буду из славного града Чернобыля* – демотиватор).

Итак, языковая игра направлена на разрушение коммуникативных стереотипов и порожденных этими стереотипами ожиданий реципиента коммуникации. Это естественный продукт интерпретации языковым сознанием окружающего мира, но не в меньшей степени и способ самовыражения языковой личности, выходящий далеко за рамки индивидуального мышления и определяющий национальную специфику конкретной лингвокультуры.

Усанова О. Г.
канд. пед. наук, доцент
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ВОСПИТАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИЙ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ

> Язык есть самая живая, самая обильная и прочная связь, соединяющая отжившие, живущие и будущие поколения народа в одно великое, историческое живое целое
>
> *Ушинский К. Д. Родное слово*

Русский язык и русская классическая литература составляют фундамент культурного потенциала личности, являются предпосылкой его общего развития и духовной зрелости. Формирование гражданского, национального самосознания, патриотического долга, возникающего на основе чувства родного языка, родной природы и отечественной литературы и истории, обеспечивает духовный потенциал всего народа.

Образование как культурно-исторический феномен является одним из важнейших источников стабильного развития России. Отечественную педагогику на протяжении ее многовековой истории отличал патриотический пафос, воспитательные традиции связывались с «укоренением в сознании молодого поколения священных понятий родина, семья, родной язык, родная природа, народ, его история, вера, духовная культура в целом» [11]. Система современного образования должна обеспечивать связь и преемственность поколений, бережное сохранение национальной культуры [10].

Проблеме изучения сущности и структуры национального самосознания посвящены исследования Ю. В. Арутюняна, Л. М. Дробижевой, А. А. Сусоколова [1]. Самосознание как одна из составляющих формирования личности разработана в трудах А. Г. Асмолова [2], Л. С. Выготского [5] и др. Этнопсихологические исследования национального самосознания получили своё отражение в работах В. С. Мухиной [7], А. П. Оконешниковой [8] и др. Значимость процесса приобщения человека к ценностям национальной культуры раскрывается в работах Б. М. Бим-Бада [3], Б. С. Гершунского [6], В. Ю. Троицкого[10], В. Ю. Хотинец [16] и др.

Проблема формирования национального самосознания в педагогической системе нашла отражение в трудах Ю. С. Тютюнникова [12], Ф. Ф. Харисова [14], Г. Ф. Хасановой [15] и др.

Вместе с тем отсутствуют специальные исследования, посвященные изучению путей решения задачи формирования национального самосознания студентов в процессе изучения гуманитарных дисциплин. Одним из наиболее близких курсов является дисциплина «Русский язык и культура речи».

Культура речи в ее традиционном понимании – это степень владения литературным языком (его нормами, стилистическими, лексическими, лек-

сико-семантическими ресурсами) в целях наиболее эффективного общения в различных условиях коммуникации.

Литературный язык – понятие историческое. Он возникает на определенном этапе формирования нации как некоторой экономической, политической и культурной общности людей, и сам литературный язык является неотъемлемым признаком нации. Общенациональный характер литературного языка отличает его от таких образований, как диалект, или местный исторически сложившийся народный говор, просторечие, наблюдаемое у горожан, не вполне овладевших нормами литературного языка, арго, распространенное в какой-либо достаточно узкой социальной группе, например, в студенческой среде. Однако никакой границы между этими языковыми образованиями и литературным языком нет. Достаточно сказать, что сам литературной язык обычно создается на базе одного или нескольких народных говоров и постоянно идет процесс влияния говоров на литературный язык и литературного языка на говоры.

Необходимо отметить, что современная эпоха вносит немало нового в русский литературный язык, особенно в такие его области, как лексика и фразеология, сочетаемость слов, их стилистическая окрашенность и т. п.

Среди факторов и условий развития современного русского языка (внутренних и внешних) можно, на наш взгляд, особо выделить три. Воздействие на повседневную «речевую среду» каждого из них и неравнозначно, и неоднозначно.

Во-первых, это общенародность литературного языка, которая приводила и приводит к постоянному обновлению литературных норм, к их освобождению от устарелых элементов и черт, противоречащих духу народной речи, тенденциям общеязыкового развития.

Во-вторых, это широкое и активное приобщение современного образованного читателя к ранее недоступному творчеству таких писателей, как В. Набоков, И. Шмелев, М. Алданов, знакомство с трудами Н. Бердяева, П. Струве, В. Розанова, П. Флоренского и многих других. Все это влияет на современный литературный язык, поднимая его авторитет, воспитывая языковой вкус говорящих и пишущих.

В-третьих, следует отметить расцвет всех жанров современной публицистики, развитие средств массовой информации, непосредственно отражающих активные процессы, происходящие и в обществе, и в языке; развитие всех жанров устной общественной речи, включающих традиции русского красноречия и образцы ораторского мастерства прошлого и настоящего.

Следовательно, в современном литературном русском языке происходит интенсивное сближение традиционных книжно-письменных и устных средств с обиходно-разговорным стилем речи, городским просторечием, социальными и профессиональными диалектами. Но, к сожалению, необходимо констатировать, что современная устная и письменная речь стилистически снижается и огрубляется. Язык художественной литературы

испытывает тенденции к безликости и стандартности (включая стандарты новейшего модернизма и андерграунда). Язык науки страдает от ненужной усложненности, обилия не всегда оправданных иноязычных заимствований в области терминологии. Публицистика подчас грешит многословием, невнятностью и невыразительностью. Нарочитость огрубления речи является отражением и показателем недостаточно высокого уровня речевой и общей культуры говорящих и пишущих, отсутствием языкового вкуса.

Важнейшим показателем состояния человека труда является его духовный комфорт, в создании которого особое место занимает культура профессионального речевого общения, ибо каждый человек значительную часть своей жизни проводит на работе, в учебном заведении, в окружении людей, с которыми он связан общим делом. Качество общения человека с коллегами по работе, учебе, знакомыми и незнакомыми людьми выступает как важнейший критерий его общей культуры [13].

Одной из важных особенностей литературного языка является его сознательное культивирование именно как литературного, обслуживающего разные потребности всей нации: нормы литературного языка закрепляются (узакониваются, кодифицируются) в грамматиках и словарях, изучаются в школе, поддерживаются средствами массовой коммуникации (газеты, радио, телевидение). Культура речи как особая область языкознания оказалась необходимой именно затем, чтобы стоять на страже интересов литературного языка и, следовательно, на страже национальных интересов. Далеко не случайно во всех развитых и развивающихся, обретающих свое национальное самосознание странах культивирование литературного языка относится к числу приоритетных национальных задач.

Когда говорят о культуре речевого общения, о культуре речи, то обычно имеют в виду соблюдение норм литературного языка, речь без ошибок (правильные ударения, нормативные сочетания слов и пр.). Несомненно, соблюдение норм, правил – важное условие культуры речи, но не единственное.

Высокая культура разговорной и письменной речи, хорошее знание и чутье родного языка, умение пользоваться его выразительными средствами, его стилистическим многообразием – самая лучшая опора, самое верное подспорье и самая надежная рекомендация для каждого человека в его общественной жизни и творческой деятельности.

Поэтому высшей ступенью освоения литературного языка является культура речи в собственном смысле. Высокая культура речи заключается не только в следовании нормам языка, а и в умении найти не только точное средство для выражения своей мысли, но и доходчивое, выразительное, уместное, подходящее для данного случая, стилистически оправданное выражение.

В понятие культуры речи помимо нормативного входят еще два компонента: этический и коммуникативный. Этика общения запрещает, например, сквернословить, регулирует обращение на «ты» и «вы» и многое другое. Коммуникативный компонент культуры речи четко и кратко определил известный

лингвист XX века Г.О. Винокур: «Для каждой цели свои средства, таков должен быть лозунг лингвистически культурного общества» [4, с. 28].

Умение высказаться, выразить себя через слово настолько важно для человечества, что обучение всем видам речевой деятельности должно занять подобающее место в образовании как детей, так и взрослых.

На наш взгляд, требования современной высшей школы выявляют возможность готовить потенциальных ораторов и слушателей, эффективно владеющих речью, т. е. «риторически изобретательных, логически последовательных, стилистически разнообразных...» [9, с. 33].

Таким образом, русский язык следует рассматривать как основу духовной культуры русского народа; и развитие русского языка, усиление его международного влияния является не самоцелью сегодня, а средством достижения еще более важной и высокой цели, сформулированной как сохранение духовного, художественного, научного и культурного достояния России, и владение родной речью является предпосылкой успеха в любой сфере коммуникации.

Список литературы

1. Арутюнян Ю. В., Дробижева Л. М., Сусоколов А. А. Этносоциология: учеб. пособие для вузов. Москва: Аспект пресс, 1999.

2. Асмолов А. Г. Психология личности: принципы общепсихологического анализа. М.: Смысл, 2002. 416 с.

3. Бим-Бад Б. М. Педагогическая антропология. М.: УРАО, 1998.

4. Винокур Г. О. Культура речи. 2-е изд. испр. и доп. М.: Федерация, 1929.

5. Выготский Л. С. Мышление и речь. М., 1996. 414 с.

6. Гершунский Б. С. Философия образования для XXI века (В поисках практико-ориентированных образовательных концепций). М.: Совершенство, 1998. 608 с.

7. Мухина В.С. Личность и этносы в условиях столкновения цивилизаций // Мир психологии. 2001. № 4. С. 112–126.

8. Оконешникова А. П. Межэтническое восприятие и понимание людьми друг друга: автореф. дис. ... д-ра психол: наук. Якутск, 1988.

9. Сычев О. А. Обучение риторике в эпоху компьютеров: введение в опыт США. М., Знание, 1991. с. 33.

10. Троицкий В. Ю. Филологическое образование и традиции национальной духовной культуры // Филология и школа. Труды Всероссийских научно-практических конференций «Филология и школа» М.:ИМЛИ РАН, 2008. С. 33–78.)

11. Троицкий В. Ю. Человек и культура // Русский вестник, № 18, 2008. С. 27–33)

12. Тютюнников Ю. С. Об исходных моделях проектирования национального образования // Национальное образование: опыт организации, проблемы и результаты исследования: тез. докл. междунар. конф. Казань, 1994. С. 6–8.

13. Усанова О. Г. Культура профессионального речевого общения: учеб.-метод. пособие. ЧГАКИ. Челябинск, 2013. 102 с.

14. Харисов Ф.Ф. Интеграция национальной культуры и учебно-воспитательного процесса: дис. … д-ра пед. наук. Казань, 1999. 396 с.

15. Хасанова Г. Ф. Теоретические основы формирования национальной культуры личности в системе общего и профессионального образования: автореф. дис. … д-ра пед. наук. Казань,1999. 38 с.

16. Хотинец В. Ю. Этническое самосознание. СПб.: Питер, 2000. 192 с.

Ушкова Н. И.
проф. (Челябинская гос. академия
культуры и искусств)

ВЕДУЩИЙ ПРАЗДНИКА – ТРАНСЛЯТОР ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТНЫХ СМЫСЛОВ В СОВРЕМЕННОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В современном мире с его процессами глобализации, разрушения межпоколенных связей актуализируется обращение к переоценке нравственных ценностей и поисков новых идеалов, существует потребность по-новому взглянуть на народную культуру, обладающую огромным духовным и интеграционным потенциалом.

В народной культуре, в первую очередь, всегда осознаваема установка на следование принятой традиции, за которой всегда проступает коллективное, общинное, анонимное начало, объединяющее общество в разных поколениях. Опора на традицию – фундаментальное качество народной культуры. П. Г. Богатырев отмечает, что одним из основных признаков всех видов народного искусства: изобразительного, музыкального, хореографического, словесного и драматического – является строгое следование ее творцов и исполнителей нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов, что традиции – исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, порядки, правила поведения, элементы социально-культурного наследия и преемственности. Взгляд на традицию, с точки зрения преемственности, вскрывает ее двойственную сущность, отражающую единство и борьбу противоположностей: устойчивости и изменчивости, стабильности и динамики. Возникновение новой традиции не означает гибель старой, зародившись в историческом прошлом, она обновляется и обогащается в новых условиях развития общества. Как пишет известный уральский ученый – фольклорист А.И. Лазарев: «Традиции – явление историческое, развивающееся. Народно-поэтические традиции – не прошлые традиции, а фольклор не есть только живая старина. Как растет, развивается народ, так живут, развиваются и обогащаются его поэтические традиции» [4, с. 189]. Благодаря своей изменчивости, традиция обогащается новым содержанием, сохраняя при этом смысловое и содержательное ядро.

Современное состояние традиционной культуры характеризуется постоянным переплетением традиционных и инновационных черт, что закрепляется в принципах преемственности и остается важной предпосылкой для ее дальнейшего развития. Народная культура предстает как сложное социально-культурное явление, взаимосвязанное с историческими пластами и современными сферами жизни общества, демонстрирующие динамику и высокую способность к адаптивности.

На сегодняшний день мы являемся свидетелями чрезвычайно характерного и важного для нашего времени повсеместно возрастающего интереса

к народному творчеству. В обстановке нестабильности и дезориентации общество инстинктивно обращается к своим культурным корням. Современные традиционные праздники утратили свое магическое значение, оставаясь в памяти старшего поколения массовыми праздничными увеселениями, фиксируясь при этом в восприятии молодежи. Учитывая культурно-художественный опыт прошлого и состояние современного социокультурного пространства, интеграция фольклорного наследия в культурно-образовательное пространство сегодня является основой формирования и воспитания подрастающего поколения. Современная модель образования должна строиться с опорой на базовые ценности традиционной культуры, основанные на следующих принципах: целостный подход, преемственность, воспроизведение и развитие традиций, вариативности содержания, опора на духовно-нравственный потенциал традиционной культуры. В программе подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников есть предмет «Мастерство ведущего». Это объективная необходимость, так как выпускникам специализации нередко приходится не только создавать массовые праздники, но и выступать на них ведущими или готовить к этой роли кого-то из участников зрелища. Занятие по овладению мастерством ведущего влияют на становление личности студента, его интеллектуальное, нравственное, духовное развитие, формируют установку на ценностно-профессиональные виды деятельности, развивают мотивационную сферу личности.

Изучение развития личности в педагогике нередко характеризуется как процесс присвоения культурных ценностей. Э. В. Ильенков считает, что «личность не только существует, но и впервые рождается именно как узелок, завязывающийся в сети взаимных отношений, которые возникают между индивидами в процессе коллективной деятельности по поводу вещей, созданных и создаваемых трудом» [5, с. 329].

В философии, социологии, педагогике личность рассматривается как продукт «общественных отношений» отношения выступают основной характеристикой личности и общества, следовательно, образование личности есть процесс присвоения отношений в форме культурных ценностей, создаваемых предшествующими поколениями. Среди ценностей, важнейшими для образования личности являются:

1. опыт социума и самой личности;
2. направленность личности

Опыт проявляется в знаниях, умениях, традициях, привычках, ценностях, ориентациях. Это внешняя сторона становления личности. Направленность личности выступает как внутреннее состояние. Самосостояние характеризуется интересами, мотивами, потребностями, установками, принципами и убеждениями. Личность человека можно представить как совокупность индивидуальных и социальных характеристик, причем уровень развития индивида зависит не только от социальных условий жизнедеятельности, но и от того, насколько полно усвоен опыт предшествующих поколений.

Ведущему праздника, чтобы стать транслятором традиционных ценностных смыслов в современном сценическом пространстве, необходимо включаться в процесс усвоения и присвоение культурных ценностей, созданных предшествующими поколениями. Современный ведущий – прямой потомок конферансье, который в свою очередь тесно связан с народными забавниками (скоморохами, балаганными «дедами»). Скоморохи являлись представителями народной культуры в раннюю пору ее возникновения: и в области литературы – эпоса, поэзии, сатиры, драмы, и в области музыки, пения и пляски, музыкально-драматического искусства. Скоморохи – находчивые, озорные, веселые молодцы. Они складывают песни сообразно обстоятельствам, придумывают и разыгрывают свое представление, исходя из их существа, из своего к ним отношения. Импровизация составляла основу устного творчества народа, она оказалась сродни скоморохам и стала традицией скоморошьего исполнительства.

Лучшее из опыта скоморошьего творчества унаследовали многие народные актеры, выступавшие на народных гуляниях. Непременным участником этих гуляний был «карусельный» дед – распорядитель народного балагана. Бойкий, разбитной, неунывающий в традиционном костюме и гриме. Его появление служило сигналом шуток – началом представления. Кроме того, в его обязанность входило и объявление номеров.

Современная эстрада, являясь преемницей демократических традиций русской эстрады, развиваясь, выросла в самостоятельный жанр искусства. Она условна, склонна к эксцентрике, к шарму, использует подчеркнуто яркие краски, броские приемы. Она удовлетворяет естественную потребность людей в смехе, в живой и острой шутке, и вместе с тем воспитывает зрителя. Конферансье – артист эстрады, объявляющий номера и выступающий перед публикой в промежутках между номерами. Поведение конферансье на сцене и текст его реплик носят обычной комедийный характер.

Он комментирует отдельные номера, объединяет программу, стремится придать ей злободневный характер. Ход праздника, его темпоритм, расстановка и смена номеров, успех артистов во многом зависят от таланта, опыта и уменья конферансье. Фольклорная природа лирических и сатирических образов, выражение враждебных господствующим классом тенденций, выявление народного патриотического сознания, умение представлять артистов и связывать номера в единое целое, владеющие импровизацией и словом, налаживание контакта с публикой, молниеносная реакция на происходящее, общая культура, обостренное чувство современности – вот те умения и навыки, которые ведущий должен присвоить, взять от предшествующих поколений.

Очевидно, что сегодня необходима государственная поддержка всех форм воспроизводства народной культуры как фактора национальной безопасности. В современных условиях существует реальная опасность размывания традиции под натиском массовой культуры.

Механизм культурной преемственности положительно влияют на сохранение традиционной культуры, влекут за собой появление в общественном сознании нравственных ориентиров и национальное достоинство.

Список литературы

1. Алексеев А. П. Серьезное и смешное. М.: Искусство, 1972
2. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971
3. Дуранов М. Е. Педагогический процесс и педагогическая деятельность: проблемы, исследования и организация. М., 2009
4. Лазарев А. И. Фольклор. Фольклористика. Народоведение: избр. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. и научн. ред. А. С. Гришин, Г.А. Рубанова. Челябинск, 2007
5. Социальная педагогика / под ред. М. А. Галагузовой. М., 2004

Шутова Л. И.
канд. пед. наук, засл. работник культуры РФ, проф.
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

Клименко Л. И.
преподаватель высш. категории
(Детская школа искусств, г. Берёзовский, Свердловская обл.)

ПЕСЕННО-ХОРОВОЕ НАСЛЕДИЕ КОМПОЗИТОРА И. ШУТОВА КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ МЕНТАЛЬНОСТИ РУССКОГО НАРОДА

> Песня – кратчайшее расстояние между сердцами. Своим творчеством я стремлюсь пробуждать у человека добрые чувства, любовь к родному краю, к земле уральской, ее людям. Доставлять людям радость, заражать их творческой энергией – что может быть благороднее этого?
>
> *Иван Шутов*

Среди многих песенных краев необъятной России Урал – одно из самых «певучих» мест. Его горы, равнины, луга, леса, поля неоглядные по-своему властно примагничивают сердца людские, раскрывают народные таланты, вдохновляют творцов, певцов, композиторов. И одним из композиторов Урала, воспевавшим свой край, родную землю, народ, его труд, стал заслуженный работник культуры Российской Федерации Иван Шутов.

Однажды была высказана мысль, признанная бесспорной: «Есть композиторы, написавшие в своей жизни всего одну песню, снискавшую громкую славу. Этого достаточно, чтобы считать, что жизнь удалась». Что же тогда можно сказать о Иване Исидоровиче Шутове? Ежедневно в течение 35 лет, позывные областного радио и телевидения напоминали нам об одной из лучших песен композитора «Люблю Урал», которая является музыкальной эмблемой его наследия, стала позывными передач Пермской, Свердловской, Курганской областей. А знаменитые, поистине народные песни «Березонька моя», «Не зови меня спать, перепелка», «Цвела черемуха»? Другие – «Наша родина – Урал!», «На полевом стане, «У околицы», «Широка ты, степь»…

Что принесло Ивану Исидоровичу такую известность, популярность, авторитет, в чем сила его воздействия на людей? Ведь имя композитора известно не только на Урале, песни Шутова разлетелись по всей России, поются на Украине, в Белоруссии, Казахстане, Германии…

Это был необыкновенно талантливый и удивительно обаятельный человек. Его талант особого рода: он сочетал в себе дар композитора и практика, собирателя народных песен, и аранжировщика, музыкального редактора, лектора и исполнителя.

Иван Исидорович Шутов родился 17 сентября 1926 года на Ставрополье, в станице Александрийская Георгиевского района.

Его отец Исидор Григорьевич и мать Анастасия Андреевна отличались необыкновенной музыкальностью, знали очень много русских народных песен и хорошо их пели. Мать великолепно играла на саратовской гармошке, а отец, выйдя на пенсию, стал регентом хора. Хорошо пели и сестры Мария и Ольга, поэтому в доме часто можно было слышать пение семейного ансамбля.

От родителей будущий композитор унаследовал музыкальные способности и любовь к народным напевам. Удивительно поющий край, со своим народно-песенным богатством не мог не сказаться на развитии юного дарования. С детства русские народные песни были постоянными спутниками будущего композитора. Он слышал их повсюду: на улице, дома...

Именно в семье Иван Шутов всем своим существом воспринял своеобразие русских народных песен, полифонизм их мелодической структуры, ритмическое многообразие, сочетание эпической величавости с лирической мягкостью, напевностью.

Музыкальная одаренность мальчика проявилась в раннем возрасте. Он занимался в струнном кружке, играл на мандолине, балалайке, гитаре, гармошке, скрипке, по слуху подбирал популярные песенные, танцевальные мелодии и наигрыши.

В 1934 году семья переезжает в туркменский город Кизыл-Арват, где мальчик продолжает заниматься в кружках художественной самодеятельности. В 1938 году, по настоянию руководителя инструментального ансамбля, Иван поступает в Ашхабадское музыкальное училище (класс скрипки). Там он одновременно занимается в классе композиции у известного советского композитора Б. Шехтера, который заметил необыкновенный талант ребенка, наделенного удивительным мелодизмом. В этот же период появляются первые песни.

В 1944 году Иван Шутов был призван в ряды Советской армии, и тема войны, армии сразу нашла отражение в его сочинениях: «В дорогу», «Синие глаза», «Армейский вальс» и др. После войны, когда семья Шутовых переехала в уральский город Карталы (Челябинская область), Иван начал собирать старинные народные песни и заниматься их обработкой.

И все же впервые, по признанию самого Ивана Исидоровича, он поверил в себя как композитора только в 1954 году. Тогда он был приглашен в

Москву на семинар композиторов. В заключении семинара в Центральном доме Союза композиторов состоялся отчетный творческий концерт.

Его открыл Т. Н. Хренников. Память Шутова сохранила мельчайшие подробности концерта. ...Заполнен до отказа зал. В числе слушателей немало и маститых композиторов, музыковедов. В беспредельном волнении сам Иван Шутов. В программу включили сразу три его песни. Однако он огорчен тем, что песню «На полевом стане», написанную для смешанного хора, будет исполнять женское трио в составе заслуженных артистов РСФСР Е. Семёнкиной, Л. Фроловой, А. Лазаревой. И, вот, наконец, они запели. И как запели!

…Затаив дыхание, слушает зал. Буквально каждый поражен и очарован. Песня волнует, будит воображение:

Стоит на холме одинокий вагон,
Туман по низинам плывет,
И тихо поет тракторист под гармонь,
И утро над степью встает.

Перед мысленным взором вдруг открылся простор полей, ощутимо послышался шорох созревшего хлеба, явственно пахнуло ароматом родной земли!

Едва прозвучал последний аккорд, раздались дружные возгласы: «Браво, бис!» Пришлось повторить. Снова лавина аплодисментов. Руководитель семинара А. С. Абрамский представил смущенного и растроганного от успеха автора. Тот поклонился и тут же исчез…

А вскоре песня «На полевом стане» зазвучала на всю страну в исполнении хора русской песни Всесоюзного радио и телевидения под управлением Н. В. Кутузова. После этого ее запели всюду: в Сибири и на Кавказе, в Казахстане и на Украине…

Вот как писал в журнале «Культпросветработа» директор Ленинградского областного Дома народного творчества А. Жуков: «В нашей области нет такого села, где бы не пелась эта полюбившаяся всем песня». Включил в свой репертуар ее и известный квинтет сестер Фёдоровых.

На следующем семинаре уральца встречали в Москве уже с интересом: Иван Исидорович привез новую песню «Люблю Урал». Она принесла ему всеобщую известность.

Позднее репертуар хора радио пополнили и песни для женского состава, такие как: «Не зови меня спать, перепелка», «Разгулялась непогода», «Цвела черемуха», «Березонька моя».

В 1956 году И. Шутов поступает в Магнитогорское музыкальное училище сразу на два отделения – теоретическое с композиторским уклоном и дирижерско-хоровое, которое блестяще заканчивает экстерном за три года. Государственная программа по композиции была успешно исполнена Государственной Магнитогорской капеллой под руководством С. Эйдинова.

В течение не одного десятка лет Иван Исидорович руководил хоровыми коллективами на Урале, которые на областных, зональных, всесоюз-

ных конкурсах и фестивалях получали наивысшие оценки, становились лауреатами. За высокое исполнительское мастерство он и руководимый им хор Полтавского РДК были награждены поездкой на I Всемирный фестиваль молодежи и студентов (1957, Москва).

В 1960 году И. И. Шутов переезжает в Челябинск, где активно продолжает свою композиторскую и хормейстерскую деятельность. В творческом союзе с такими известными и интересными поэтами, как Н. Палькин, В. Боков, А. Прокофьев, В. Радкевич, Ф. Карбушев, Л. Кузнецов, А. Осипов, В. Юферев, Е. Ховив, Б. Тэрните и другие рождается много новых интересных, разножанровых, разнохарактерных песен. Песня за песней... Вдохновение... Все складывалось удачно. Произведения уральского композитора звучали на радио, телевидении, публиковались издательствами, тиражировались на грампластинках. Его песни запели такие прославленные творческие коллективы, как хор Всесоюзного радио и телевидения, хор имени Пятницкого, Уральский, Оренбургский, Украинский государственные народные хоры, ансамбли военных округов, сестры Фёдоровы, солисты государственных филармоний…

Особенно тесная творческая связь была у композитора с Ансамблем песни и пляски Уральского Военного округа, Государственным Академическим Уральским русским народным хором, Академическим хором Всесоюзного радио и телевидения. Прочное место в репертуаре этих коллектива заняли такие песни, как: «Сторонка, милая сторонка», «Люблю Урал!», «Зацвели под окошком березы», «Родной Урал», «Над Турой-рекой» и др. А «Березонька моя», песня-баллада «Широка ты, степь», «Наша родина – Урал!» являются украшением концертных программ и сегодня.

На Всероссийском конкурсе профессиональных народных хоров, который проходил в 1984 году на сцене концертного зала имени П. И. Чайковского в Москве, заключительный концерт открылся песней И. Шутова «Люблю Урал» в исполнении Государственного Академического Оренбургского русского народного хора и завершился его же песней «Широка ты, степь», блестяще исполненной Государственным Академическим Уральским русским народным хором.

Широкой известностью, популярностью, любовью пользуются песни «Люблю Урал», «Березонька моя», «Не зови меня спать, перепелка», «У околицы», «Широка ты, степь», «Наша родина – Урал!», «Зацвели под окошком березы», этот список можно продолжить! Они пополнили золотой фонд репертуара Центрального, Свердловского, Пермского, Курганского и Челябинского радио и телевидения.

Восемнадцать песен были записаны на грампластинки в исполнении выше названных профессиональных хоровых коллективов и вошли в золотой фонд Центрального и областного радио. Фирмой «Звук» (г. Москва) к 75-летию выпущен компакт-диск, на котором 16 лучших песен И. И. Шутова в исполнении хора народной музыки «Песни Урала».

Такая популярность песен не случайна. Для любого композитора мелодизм является критерием его таланта, и мелодизм произведений Ивана Исидоровича Шутова – подтверждение этой истины. Его творчеству свойственна удивительно тонкая мелодичность, распевность, широкая песенная образность со множеством оттенков.

Необычайно богат и красочен гармонический язык. В его музыке, как в чистой воде, отражается все то, что составляет душу русского человека: гордость за свой край, дорогие сердцу места, любовь, горе, думы, радость народа. Прослеживаются глубокие профессиональные знания русской народной песни, тесная связь с русским фольклором.

О Шутове и его творчестве неоднократно писалось в местных и центральных информационных изданиях. В частности, в газетах: «Советская Россия», «Челябинский рабочий», «Вечерний Челябинск», «Комсомолец», «Магнитогорский рабочий», «Карталинская новь» и др., в журналах: «Музыкальная жизнь», «Советский композитор», «Культпросветработа», в книгах: «Методика работы с народным хором» Н. Калугина, «Ты воспой, жаворонушка» (сост. Н. Калугина), «Концертно-исполнительская деятельность и сценическое воплощение фольклора» (Л. А. Антипова, Москва), «Современный русский народный хор» Г. Соболевой и др.

Немногим авторам выпадает счастье, написав песню, услышать, как запели ее вокруг. Песни же Ивана Шутова, если не все, то явное большинство, быстро нашли заветную тропинку к человеческому сердцу. «Люблю Урал», «Березонька моя», «Разговоры», «Разгулялась непогода», «Но я, пойми, не виновата», «Цвела черемуха», «Широка ты, степь», «Наша родина – Урал!»… Да разве все перечислишь? Многие из них стали поистине народными, как заметил известный фольклорист доктор филологических наук, профессор Александр Иванович Лазарев: «Композитор, чьи песни считают народными, может чувствовать себя счастливым».

Творческое наследие композитора разнообразно. Им написано около четырехсот песен в различных жанрах, инструментальная музыка, пьесы для эстрадных ансамблей, музыка к спектаклям. Лучшие из этих произведений составляют ценный вклад в российскую музыкальную культуру.Жанр песни, на которой Иван Шутов сосредоточил свое творческое внимание и мастерство, явился одним из главных в его творчестве. Песни Ивана Исидоровича предназначены для исполнения хорами, ансамблями и солистами.

Богатое наследие песенного прошлого нашей Родины, национальный фольклор и современное народно-песенное творчество послужили Ивану Шутову надежной основой для выработки собственного музыкального языка, способного убедительно отразить волнующие композитора события. Именно на этой благодатной почве выросло его дарование, яркое и самобытное.

Нет ни одной темы, которую бы не затронул композитор в своем творчестве. Это песни о Родине, о героях, о своем крае, о природе, о женщинах, и, конечно же, о любви. В его музыке правдиво отражается все то,

что составляет душу русского человека: его любовь, история народа, дорогие сердцу места и даже то, над чем мы привыкли и любим смеяться. Многие его песни родились в поездках, в живом контакте со слушателями, представителями разных профессий, под непосредственным впечатлением атмосферы окружающей жизни. На вопрос, как рождаются его песни, композитор отвечал: «Я вынашиваю их как мать свое дитя. И никогда не пишу их на “сырой текст”. Многие пишу годами. Так, песню-балладу “Широка ты, степь” на слова пермского поэта В. Радкевича создавал в течение десяти лет. Так что дорога, которую нашли мои песни к сердцам слушателей, не была легкой. Но мне бы хотелось, чтобы она и дальше была такой».

Ярчайшей нитью через творчество композитора проходит тема беззаветной любви к Родине, Уралу, своему народу, его труду, нелегкой солдатской жизни. Настоящая любовь к своему краю, к земле уральской, ее людям вдыхает в песни Шутова эмоциональную силу, страстность, придает им самобытный колорит. Таковы «Русские просторы», «Запою я песню русскую», «Сторонка, милая сторонка», «Песня об Уральском добровольческом танковом корпусе», «Мы служим на Урале», «Люблю Урал», «Родной Урал», «Наша родина – Урал!», «Уралочка» (или «Над Турой-рекой»), «Широка ты, степь», «Край степной», «Привольный край», «Песня о Челябинске», «Песня о Магнитогорске» и мн. др.

Дарование И. Шутова с особой яркостью раскрылось и в его работе над лирической песней. Необыкновенный мелодизм, певучая нежность, яркий гармонический язык делают лирические песни запоминающимися, любимыми, «живучими». Однако, в отличие от старинных крестьянских песен, Шутов стремился к преобладанию светлых, радостных настроений. И неслучайно в его лирических песнях мы часто слышим о залитых солнцем полях, о цветущих садах, о светлых образах зорьки. И эта ясная эмоциональная окраска с открытым лирическим высказыванием является необычайно привлекательной стороной творческого облика композитора. Это «Березонька моя», «Не зови меня спать, перепелка», «Не ругай меня, мама», «Ой ты, ночка, ночь весенняя», «Разговоры», «Ключ к сердцу», «Разгулялась непогода», «Цвела черемуха» (слова народные), «Ох, пришла, ох, пришла ночь туманная» и мн. др.

Почему же песни И. Шутова являются актуальными, любимы сегодня и исполнителями и слушателями? Да потому, что в них заложена большая эмоциональная сила, интонационный строй, тесно связанный с народными песнями. Всей гаммой чувств – от дружеской иронии и задушевной лирики до испепеляющей страстности (песня «Пусть никогда не умирают дети») – владеет Шутов, умея донести эти чувства до самой глубины сердца. Песня его может быть застенчивой и нежной, веселой и переливчатой как народное шитье, но всегда глубока, всегда по-русски просторна, наполнена душевной силой, сердечным трепетом. Песни композитора одинаково восторженно воспринимались в Кремлевском дворце и Звездном городке, Финляндии и КНДР, Болгарии и Польше, в Чехословакии…

Особое место в песенно-хоровом творчестве И. Шутова принадлежит патриотической тематике, несущей идеалы гражданственности. Именно в ней наиболее ярко воплощен дух созидания и творчества. Ее место в духовной жизни народа поистине трудно переоценить. Патриотическая песня уходит корнями в народное творчество, черпая там не только мелодическое богатство, неповторимость колорита, но глубину и искренность чувств, владеющих каждым, кто беззаветно любит свою Родину, свой народ.

Патриотическую тему И. Шутов решает своеобразно (нежная любовь к Уралу показана с использованием широкого набора образно-лирических средств). Поэтому ему удалось взволнованно рассказать о любви к своему краю, своему народу, и это прослеживается в таких лирико-патриотических песнях, как: «Люблю Урал», «Родной Урал», «Наша родина – Урал!», «Широка ты, степь», «Привольный край», «Зацвели под окошком березы», «Уралочка» («Над Турой-рекой»), «На полевом стане», «Край степной» и др.

Лирико-патриотическая песня «Люблю Урал» (слова Ф. Голубничего) стала музыкальной эмблемой всего песенно-хорового творчества композитора. Слова и музыка этой песни с большой художественной силой воссоздают величавый облик уральской земли с ее бескрайними просторами, горами и реками. Напевность и простота, безупречный интонационный строй и свежесть эмоциональных красок – вот те драгоценные качества, за которые так полюбилась эта песня в народе. Здесь возникают интонации открытого признания в любви и преданности Уралу.

Урал, Урал, твои просторы
Волнуют сердце мне всегда,
Твои леса, озера, горы
Я не забуду никогда…

А сколько глубины в содержании песни «Родной Урал» (слова В. Радкевича и А. Осипова).

…Родной Урал – горячий цех России,
Земля легенд и сказов старины.
В твои просторы, зори молодые
Мы с детских лет всем сердцем влюблены.

Насколько тесно переплетены любовь и гордость за уральский край. Общественно значимым становится содержание этой песни. Соответственно характеру стихов Шутов избрал жанр величальной песни, с интонациями душевной теплоты и в то же время гордости за свой край. Движение в музыке торжественно-широкое, свободное, уверенное и спокойное. Эту песню отличает широкая распевность, указывающая на раздумье – не простое описание, а стремление проникнуть в глубинный смысл, открытое признание любви к Уралу, воспевание его величия и значимости.

Совершенно другой характер, настроение рисует другая песня композитора «Наша родина – Урал!» (слова В. Радкевича):

Словно камушки алмазные,
Ловит звездочки тайга,
От Европы и до Азии
Здесь буквально два шага.
То рябинка, то смородинка,
То зеленый, то зеленый краснотал…

Ласковая, неторопливая, чуть-чуть с задоринкой мелодия в запеве, переходящая в широкое, напевное, горделивое завершение:

Наша родина, наша родина,
Наша родина – Урал!

И здесь попадаешь под очарование волшебства мелодии, она снова и снова наполняет сердца красотой, большой любовью к родному краю. И этот список песен можно продолжить!..

Немало песен И. Шутов написал для армейских хоровых коллективов. Многим знакомо волнующее чувство солдатского братства, рождаемое песней, шагающей с тобой в армейском строю. Стоит зазвучать иной из них, и распрямляются плечи, с лиц людей исчезает усталость, загораются задорным блеском или наполняются глубоким раздумьем глаза…

Иван Шутов сумел найти новые интонации и новую образность, отражающие жизнь Советской армии. В его произведениях торжественность и патетика соседствуют с улыбкой, иронией и задором. Песня становилась верной спутницей воинов, укрепляла боевой дух, сопровождала их в походах, жила с ними в ученьях. И, пожалуй, главной темой этих песен является служба на благо Родины, Отчизны, готовность в любую минуту дать отпор врагу. Так в песне «Нелегко быть солдатом» есть удивительные слова о верной службе солдат:

Будь спокойна, Отчизна,
Будь спокойна, Россия, –
Охраняет тебя твой солдат.

А вот слова из песни «Трехрядка». Сколько тепла, нежности и заботы отдают солдаты трехрядке, которая в любых условиях остается незаменимой «подругой-солдаткой»:

Несет все невзгоды трехрядка
С солдатами в энском полку.
И часто ее все ребята
Любовно «солдаткой» зовут.
Трехрядка, трехрядка,
Родная, родная «солдатка»,.
В коротких досугах
Ты солдату товарищ и друг!

И в то же время они готовы служить в любых условиях:

В жару и в январскую стужу,
Солдат в обстановке любой

Несет свою верную службу,
Страны охраняя покой.

Сколько неподдельной гордости за Уральский танковый корпус, заводские корпуса, за участие в победе в стихах песни «Песня об Уральском добровольческом танковом корпусе».

С твердынь Урала к далекой Праге,
Неся знамен,
неся знамен гвардейский шелк,
Дорогой чести и отваги
Уральский танковый прошел!

В числе сочинений композитора – походные, строевые, шуточные, лирические: «Мы служим на Урале», «Песня об Уральском добровольческом танковом корпусе», «Любимый вальс», «Утром на светанке» и др.

Особое место в творчестве И. Шутова занимает тема деревни, ее людей, безвозмездно трудившихся на полях. Это не пафос, а результат раздумий композитора о настоящем и будущем деревни. Серьезным, широко охватывающим, общественно значимым становится содержание этих песен. Удивительные по тексту, напеву они отражают всю глубину жизни тружеников села. Это песни «На полевом стане», «Привольный край», «Край степной», «Русские просторы» и др.

Мы видим, что тематика песен И. Шутова весьма обширна и разнообразна. Он откликался на разные проблемы, которые ставит жизнь, но предпочтение в своем творчестве отдавал всегда волнующей и трепетно любимой малой Родине – Уралу! Приехав на Урал в 20 лет, он всем сердцем проникся большой, нежной любовью к уральскому краю. Композитор, кажется, нашел единственный в своей художественной и музыкальной правде образ, заключающий песню в строку его творчества: «НАША РОДИНА – УРАЛ!» Какая живительная и утверждающая сила чувствуется в этих словах…

Творчество И. Шутова глубоко современно, отражает дух нашей эпохи, внутренний мир человека. Он подлинный классик, создатель нестареющих, замечательных хоровых произведений для русского народного хора. Весь интонационный строй его лирики, гармонический язык сохраняют и ныне свежесть, глубину, простоту, трепетность.

Иван Исидорович Шутов ушел из жизни рано – в 1988 году, в расцвете творческих сил. Но песни Ивана Шутова, прошедшие испытание временем, и сегодня звучат с такой подкупающей сердечностью и полнотой чувств, что невольно запоминаются, становятся неотъемлемой частицей жизни и продолжают жить в сердцах наших земляков – уральцев, всех россиян. Такие песни как «Люблю Урал!», «Родной Урал», «Наша родина Урал», «Широка ты степь», «Березонька моя» – в репертуаре профессиональных хоровых коллективов (Академических Уральского, Оренбургского, хора русской песни РГМЦ «Славянские напевы»), пополняют репертуар студенческих, любительских хоровых коллективов России. С нескрывае-

мой гордостью хочется отметить, что песня-баллада «Широка ты, степь» вошла в репертуар ансамблей мужских монастырей (Загорск, Нижегородская епархия, Ганина яма, хор церкви Андреевское Благочиние (Москва) и др.). Благодаря песням возникает и любовь к самому автору, который так по-русски широко, свободно, щедро, тепло и задушевно сумел рассказать о многом важном и ценном в жизни человека, а также передал удивительную любовь к своему краю и своей Родине!

Он был истинным патриотом России, а каждая его песня – это маленький, но очень яркий и выразительный, эмоционально насыщенный рассказ о батюшке-Урале, в каждом слове сквозит неподдельная любовь к этой древней земле, ее людям!

Вот что сказал сам композитор в одном из интервью газете «Челябинский рабочий»: *«Каждая встреча со слушателями для меня и экзамен, и праздник. Праздник души. Экзамен творчества. Когда я вижу в глазах людей, что моя песня волнует, я осознаю, что жизнь прожита не зря. Но я осознаю и то, что еще многое людям не сказал…»*

Список литературы

1. Гольштейн, М. Песни Ивана Шутова // Челяб рабочий. 1961. 3 февр.
2. Песни о родном крае // Совет. Россия. 1962. 9 авг.
3. Шепелев, А. Иван Шутов – композитор // Уральская новь. 1965. Июль. С 2.
4. Бабоченок П. Солдат музыкального фронта: (О челябинском композиторе И. Шутове) // Музыкальная жизнь. 1973. № 3. С. 3–5.
5. Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. М.: Музыка, 1977. 300 с.
6. Соболева Г. О песне И Шутова «Над Турой рекой» // Современный русский народный хор, М. 1978. С. 66.
7. Матвеев Б. Музыкальная эмблема города (о Челяб. композиторе И. Шутове) // Вечерний Челябинск,1986. 16 сент.
8. Лазарев А. Стали песни народными: К 60-летию урал. композитора И. Шутова // Челяб. рабочий, 1986. 17 сент.
9. Калугина Н. О песне И. Шутова «Люблю Урал» // Ты воспой, жаворонушка. М. 1988, вып. 1. С. 3.
10. Чеботько В. Певец родной земли // Южноуральская панорама. 9 ноября 2006.
11. Чеботько В. Поющее сердце Урала // Призыв 10 ноября 2006 №45 (9095).
12. Пономарева М. «Хранят так много дорогого…» // Танкоград (газета). 2007. № 1 (214). Янв.

Юровская О. Л.
аспирант (Челябинский колледж культуры)

ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА КАЛУЖСКИХ И ПЕНЗЕНСКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Региональные исследования в современной фольклористике образуют одно из наиболее перспективных ее направлений. В этой связи рассмотрение фольклорной традиции калужских и пензенских переселенцев, в настоящий момент наименее изученной, представляется весьма важным и своевременным.

Песенная культура калужских и пензенских переселенцев Челябинской области является частью региональной традиционной культуры Южного Урала, она представляет собой традицию позднего формирования, сложившуюся в результате «вторичной» локализации.

Понятие традиции – одна из ключевых категорий фольклористики, тесно сопрягающаяся с категориями канона и генетического наследования. Согласно точке зрения М. С. Кагана, традиционная культура концентрирует в себе опредмеченный коллективный опыт прошлого, порождая инновации, обеспечивающие адаптацию традиционных культурных норм к изменяющимся условиям существования этноса. При этом, как отмечает ученый, особенности бытия и быта каждой родоплеменной общности, обряды, стереотипы мышления, практической деятельности и художественного творчества передаются из поколения в поколение «как неписанный закон, освященный мифологическими представлениями» [13, с. 336].

В философии и эстетике культура осмысливается как открытая историческая система сверхсложной структуры, бытующая и развивающаяся во взаимодействии со средой и отражающая жизнь человека, человеческого рода, общества. По мнению ряда ученых (Блауберг И. В., Юдин Э. Г. и др.), одним из устойчивых признаков этой системы является *иерархичность,* позволяющая рассматривать каждый ее элемент как самостоятельный системный объект, а данную систему в целом – как компонент более сложных метасистем [2; 40]. Таким образом, «русский музыкальный фольклор в целом предстает *системой локальных традиций* разного масштаба и исторической глубины, разных уровней местной специфики и национальной общности» [21, с. 4]

Согласно идее иерархичности системного культурного объекта, одним из элементов традиционной этнической культуры является *региональная песенная традиция.* В системе региональных песенных культур России традиция калужско-пензенских переселенцев вписывается в число традиций позднего формирования, или «вторичной локализации фольклора» на территории Южного Урала.

Начиная с истоков отечественного этномузыкознания до настоящего времени, исследование региональных песенных традиций является одной из важнейших задач. В современных исторических, культурологических, филологических, искусствоведческих исследованиях региональным аспектам уделяется все большее внимание. Как отмечает И. А. Голованов, «региональный подход в фольклористике позволяет реконструировать особенности национальной культуры в ее уникальном историческом развитии, воссоздать особый мир социокультурных ценностей, возникший на определенной территории» [4, с. 60]. В последние годы в поле зрения ученых все чаще попадают наименее изученные фольклорные традиции позднего формирования, сложившиеся вследствие «вторичной» локализации коренных народно-песенных систем европейской России, а также их взаимной адаптации [6; 30].

Представления о существовании множества локальных разновидностей русского песенного фольклора сложились еще в конце XIX в. Об этом свидетельствуют сборники, фиксирующие признаки региональной песенной традиции. Первым таким изданием явился сборник русских народных песен Поволжья, собранных и опубликованных в 1866 г. М. А. Балакиревым [1]. Начиная с него, линия музыкально-этнографических публикаций постепенно набирает силу, реализуясь в сборниках Н. А. Римского-Корсакова [27], Н. Пальчикова [24], Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша [26], Е. Э. Линевой [22], А. М. Листопадова [23] и др. В XX – XXI вв. уже большая часть публикаций музыкального фольклора имеет региональную направленность. Во вступительных статьях этих изданий отражается местная специфика музыкального мышления и исполнительский стиль традиционных песен. Таковы труды Ефименковой [12], Дороховой [7], Енговатовой [9], Карачарова [19], Рудневой [28], Щурова [35; 36; 37], Калужниковой [16; 17; 18], Пашиной [31; 32; 33]. По мере накопления музыкально-этнографического материала и его осмысления выявилась проблема *классификации песенных стилей*, повлекшая за собой поиск критериев, по которым можно было бы дифференцировать песенные традиции.

Основы ареального направления в этнологических исследованиях были заложены в трудах украинских музыковедов-фольклористов Ф. М. Колессы и К. В. Квитки. Предлагая свой подход к фиксации и систематизации признаков региональной песенной традиции, К. В. Квитка впервые сформулировал положения «географического метода» на восточнославянском песенном материале, а также выделил «ареалы распространения» и «ареалы формирования» типов напевов. По мнению ученого, первоочередной задачей музыкальной фольклористики является определение «ареалов распространения» типовых песенных структур и их картографирование [20, с. 90]. Украинский исследователь музыкального фольклора В. Л. Гошовский применительно к региональной песенной традиции использовал термин «музыкальный диалект». По его мнению, в это понятие входят «во-первых, совокупность тектонических элементов песен, распространенных на определенной территории, во-вторых, специфические локальные разновидности напевов песен, известных и за пределами данного диалекта, в-третьих, наличие или отсутствие определенных песенных типов и жанров, в-четвертых, приспособление напевов общенациональных или миграционных песен к закономерностям местного музыкального диалекта. Из этого следует, что музыкальная диалектология изучает территориальные особенности напевов, разновидности песенных типов, определяет характерные признаки музыкальных диалектов и территорию их распространения» [5, с. 19].

Впервые региональные традиционные песенные системы в общих чертах описал В. М. Щуров [38], выделив севернорусскую, южнорусскую, среднерусскую, западнорусскую, средневолжскую, уральскую, сибирско-алтайскую традиции. Позднее он объединил уральскую, сибирскую и ал-

тайскую традиции в урало-сибирский ареал и выделил ареал казачьих песенных стилей. Г. Я. Сысоева, характеризуя работу Щурова в своем диссертационном исследовании, отмечает недостаточную разработанность единых классификационных признаков для разграничения региональных песенных стилей. В качестве критериев выделения региональных традиций В. М. Щуров учитывал *характер бытования песен*, их *музыкальную стилистику* и *исполнительские приемы*, а «их территориальные границы обозначил скорее эмпирически» [34, с. 5]. Кроме того, В. М. Щуров предлагает следующую иерархию в системе песенных традиций: ареальные – зональные – региональные – локальные [39, с. 100]. При этом никаких четких критериев для дифференцирования стилей ученый не приводит.

Пути решения проблемы выявления региональных песенных традиций были разработаны Е. В. Гиппиусом [3, с. 5–13]. Основу его метода составляет выделение «централизующего компонента жанровой системы», являющегося главным определяющим признаком региональной традиции. Под централизующим компонентом он подразумевает музыкально-стилевую взаимосвязь двух или более жанров локальной традиции. Согласно его точке зрения, ключевыми параметрами региональной песенной системы являются: состав жанров и иерархические формы их взаимосвязей по отношению к централизующему жанру; региональная жанровая терминология; жанровые виды слоговых и внутрислоговых форм песенной мелодики; локальные жанровые виды фактур совместного пения [3, с. 6–8].

Подобную точку зрения излагает в своем исследовании и В. А. Лапин [21]. Он рассматривает локальную традицию не как конкретно территориальную данность, а «как сложный историко-культурный феномен, формировавшийся под воздействием множества факторов разного порядка» [21, с. 3]. «Фольклорная традиция в целом, – пишет В. А. Лапин, – представляет собой непрерывный динамический процесс внутреннего структурно-стилевого развития и внешнего территориального развертывания» [21, с. 176]. Главенствующий жанр в структуре местной традиции ученый называет «жанрово-стилевой доминантой». Этот жанр «количественно, а главное, качественно определяет жанровую систему традиции и ее специфику, поскольку он становится в системе данной локальной традиции “централизующим”, то есть оказывает влияние на другие песенные жанры и втягивает их в более крупное единство» [21, с. 180].

В. А. Лапин подчеркивает изменчивую природу жанрово-стилевой доминанты и ее историческую обусловленность. При помощи этой категории можно фиксировать особенности и динамику развития каждой традиции. С точки зрения *синхронического* подхода для разных локальных традиций характерны свои жанрово-стилевые доминанты, характеризующие межжанровые отношения, сложившиеся в определенный момент времени. С *диахронической* точки зрения жанрово-стилевые доминанты являются отражением процесса исторического развития локальных традиций в масштабах региона.

По мнению Лапина, исследование локальных традиций с синхронической и диахронической точек зрения должно привести к созданию «исторической типологии локальных традиций» [21, с. 182]. Историческую жизнь традиции составляет пространственно-временное и этно-социальное развертывание различных форм традиционной культуры. Если цель по созданию исторической типологии локально-региональных фольклорных традиций будет достигнута, «тогда и отдельные территориальные “следы” и “этнические острова” материала, относящегося к разным историко-типологическим уровням, дадут возможность реконструкции их этнокультурной истории и исторической динамики» [21, с. 182]. Поскольку каждая локальная песенная традиция представляет собой не один стиль, а «систему музыкально-песенных стилей», то очевидна цель русской музыкальной фольклористики, сформулированная Е. В. Гиппиусом – создание *музыкально-диалектной карты* русского музыкального фольклора [21, с. 183].

На современном этапе метод изучения локальных песенных систем, сформулированный Е. В. Гиппиусом, применяется в исследованиях Е. А. Дороховой [8], М. А. Енговатовой [11], Т. И. Калужниковой [15; 16; 17; 18], О. А. Пашиной [25].

В решении проблемы деления русской этнической территории на музыкально-диалектные зоны в последнее время все большее значение приобретают ареальные исследования музыкального фольклора на основе метода *картографирования.* Теоретическая основа таких исследований изложена в работе О. А. Пашиной [25]. В качестве единиц картографирования О. А. Пашина выделяет *ритмические* и *мелодические типы* напевов, а также *виды многоголосных фактур*. Важное значение исследователь придает поиску и картографированию системных признаков песенных традиций, так как именно их определение дает возможность выявить внутреннюю структуру ареалов. Кроме того, это позволяет «установить зависимость между внутренней организацией самих напевов и закономерностями их территориального распределения» [25, с. 13]. По мнению О. А. Пашиной, ареальные исследования музыкального фольклора дадут возможность сопоставления материала с данными других наук и выхода на проблемы его этногенеза, а также исторической, хронологической интерпретации [25, с. 20].

Новым важнейшим этапом в определении принципов дифференцирования и типологии песенных стилей является внедрение понятий «коренные песенные традиции» и «традиции вторичного формирования», предложенные М. А. Енговатовой [9; 10; 11]. Песенная культура, сложившаяся в среде переселенцев, освоивших новые территории, является «вторичной», так как представляет собой результат смешения традиций разных метрополий и дальнейшего эволюционного развития. К подобным традициям относится и исследуемая песенная система калужских и пензенских переселенцев Челябинской области.

Урал является одним из богатейших фольклорных регионов. В системе местных песенных культур России южноуральская примыкает к традициям позднего формирования, образованным в процессе «вторичной» локализации фольклора. Поскольку территория Южного Урала, как и всего уральского региона, заселена выходцами из самых разных мест России, то в каждом населенном пункте могут обнаружиться свои певческие традиции. Т. И. Калужникова отмечает «очаговый характер» уральского народного песнетворчества. По результатам экспедиций 1972 и 1980–1985 годов, проведенных Уральской государственной консерваторией им. М. П. Мусоргского, Т. И. Калужникова выделяет центры важнейшего по значению песенного очага Среднего Урала – поселки Висим и Черноисточинск Свердловской области [17, с. 4]. По мнению Т. И. Калужниковой, на материале уральского фольклора задача выявления таких песенных очагов в полном объеме не ставилась. Кроме того, на территории Среднего Урала Т. И. Калужникова отмечает ранее выделенные этнологами «песенные гнезда» (Л. Л. Христиансен) – с. Измоденово Белоярского района и г. Верхняя Тура Кушвинского района Свердловской области [17, с. 3–4]. Музыкальный фольклор этих районов нашел отражение в трудах Л. Христиансена (Христиансен Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области. М., 1954. С. 25–86; Христиансен Л. Уральские народные песни. – М., 1961. № 2, 23, 49, 52, 88, 106; Русские песни. М., 1949).

Характеризуя различные песенные традиции в целом, наряду с понятием «региональная традиция», часто употребляют термины-синонимы: «локальная традиция», «местная традиция», «локальный музыкально-песенный стиль», «местный стиль». В соответствии с иерархической структурой традиционной этнической культуры В. А. Лапин предлагает дифференцировать эти понятия. *Локальная традиция*, как и диалект в языкознании, «предполагает территориально любой по масштабу, но при этом обоснованно ограниченный или выявленный ареал» [21, с. 177]. «Локальный стиль – это явление дифференцированное в жанрово-историческом отношении, то есть относительно ограниченное по временной шкале и максимально развернутое на территории, ареальное по своей природе и истории» [21, с. 178]. Следовательно, *локальный музыкально-песенный стиль* «всегда должен иметь свой ареал, а не точку – «пункт» [21, с. 177]. *Местная традиция* является частным случаем локальной традиции. Это может быть «традиция одного населенного пункта или компактной группы поселений, типа куста деревень, потенциально способных превратиться в “концы” одного села» [21, с. 177]. «Местная традиция – это целостный фольклорно-этнографический комплекс народной культуры, включающий в себя все жанрово-исторические слои, то есть максимально глубокий по временной шкале и минимальный в территориальном отношении» [21, с. 178]. *Местный стиль соответственно* отражает местные особенности, «соотносимые с понятием местной традиции как ее стилевая характеристика» [21, с. 177].

На Урале, в связи с концентрацией горнозаводской промышленности, основным типом поселений были заводские поселки, представлявшие центры народной культуры. На территории Южного Урала к таковым принадлежат Орловка и Тюлюк – деревни, в которых обосновались пензенские переселенцы, а также села Биянка и Серпиевка, принявшие переселенцев из Калуги. Эти горнозаводские населенные пункты находятся в Катав-Ивановском и Ашинском районе Челябинской области. Они возникли в конце XVIII века в результате переселения крепостных крестьян из центральных областей России для работы на железоделательных заводах. Принимая во внимание терминологию, предложенную Лапиным, исследуемую переселенческую песенную традицию следует рассматривать как *местную традицию,* являющуюся частным проявлением *локальной традиции.* Под *локальной традицией* в данном контексте понимается песенная культура горнозаводского Урала. Исследователи уральского фольклора отмечают самобытность горнозаводской культуры, имеющей свой ареал распространения и замкнутый характер. Этому, безусловно, способствовала организация горной промышленности в регионе. «Горный округ, – как отмечает И. А. Голованов, – по своей природе был нацелен на организацию замкнутого, независимого от других округов и отраслей производственного цикла – от стадии добычи сырья до выхода готовой продукции» [4, с. 62].

Определяя песенную традицию калужских и пензенских переселенцев как *местную* в принятом нами значении, важно отметить существенную деталь. По отношению к *местным традициям*, по мнению В. А. Лапина, *категория жанрово-стилевой доминанты* едва ли применима. В данном случае можно говорить о некоторых чертах стиля данной традиции [21, с. 181].

Как известно, в роли *централизующего элемента* какой-либо традиции выступает один из жанров *обрядового* фольклора. В связи с адаптивными процессами, протекающими в песенной культуре калужских и пензенских переселенцев, произошло разрушение жанрово-стилевой доминанты, присущей метрополиям этих традиций, и сближение их в новых условиях. Исследование народной песенной культуры данной переселенческой группы показало, что таким объединяющим началом выступает *необрядовый жанр* духовного стиха. Он, в свою очередь, занимает центральное положение в традиционной песенной системе калужских и пензенских переселенцев, выполняя обрядовую функцию в календарно-земледельческом и семейно-бытовом обрядовых циклах.

Подобные наблюдения дают перспективу дальнейшего глубокого изучения местных традиций Южного Урала.

Список литературы

1. Балакирев М. А. Русские народные песни для одного голоса в сопровождении фортепиано / ред., предисл., исслед. и прим. проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957.

2. Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973.

3. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное музыкальное искусство и современность: (Вопросы типологии) // Тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 60. М., 1982. С. 5–13.

4. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX – XXI вв.): монография. Челябинск: Энциклопедия, 2009. 251 с.

5. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.

6. Демина Л. В. Музыкально-этнографический комплекс традиционной русской свадьбы Западно-Сибирского Зауралья (Тюменская область): дис. … канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2001. 178 с.

7. Дорохова Е. А. Песни села Завгороднее. М., 1987.

8. Дорохова Е. А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2008. 24 с.

9. Енговатова М. А. Из коллекции фольклориста: Протяжные песни Ульяновского Заволжья. М., 1981.

10. Енговатова М. А. Об одной группе мелодико-ритмических композиций закамских лирических неприуроченных песен // Традиционное искусство восточных славян: вопросы типологии. М., 1987.

11. Енговатова М. А. Звуковысотная организация закамских вешних хороводных песен: к вопросу о соотношении функции и структуры // Фольклорный текст: функция и структура: тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 121. М., 1992. С. 129–157.

12. Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть. М., 1980.

13. Каган М. С. Философия культуры. СПб, 1996.

14. Казакова Г. М. Культура Южного Урала: локальный вариант регионального измерения: монография. Санкт-Петебург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. 254 с.

15. Калужникова Т. И. Песенная традиция русского населения Среднего Урала: Учеб.пособие для студентов музыкальных вузов [Ноты, текст] / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2005. 200 с.

16. Калужникова Т. А., Кесарева М. А. Песни старого Урала. Невьянский и Каменский районы Свердловской области [Ноты, текст]. Екатеринбург, 2001. Серия «Фольклор Урала». Т. 2.

17. Калужникова Т. И. Песни горнозаводского Урала [Ноты, текст]. М., 1997.

18. Калужникова Т. И. Традиционный русский музыкальный календарь Среднего Урала [Ноты, текст]. Екатеринбург, 1997. «Библиотека уральского фольклора». Т. 1.

19. Карачаров И. Народные песни сел Купино и Большое Городище Шебекинского р-на Белгородской области. Белгород, 1995.

20. Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. Избранные труды: в 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 73–100.

21. Лапин В. А. Русский музыкальный фольклор и история: (К феноменологии локальных традиций): очерки и этюды. М., 1995. 200 с.

22. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904–1909.

23. Листопадов А. М. Песни донских казаков. Т. 1–5. М., 1949–1954.

24. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губ. М., 1988.

25. Пашина О. А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 154. М., 1990. С. 6–22.

26. Песни русского народа: собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / записали: сл. Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб.: изд. Императорским Русским географическим обществом, 1894. XXVI, 244 с.

27. Римский-Корсаков Н. А. Сборник русских народных песен. Соч. 24. Ч. 1–2. СПб., 1876–1877; М., 1979.

28. Руднева, А. В. Курские танки и карагоды. М., 1975.

29. Савельева Н. М. Региональная стилистика русской народной музыки. Русскобелорусско-украинское пограничье. М.: Композитор, 2005. 191 с.

30. Семенова И. В. Песенная система фольклора Приморья: сравнительно-адаптационный аспект (на материале черниговских переселенцев): дис. … канд. искусствоведения. Владивосток, 2006. 319 с.

31. Смоленский музыкально-этнографический сборник / отв. ред. Пашина О. А. Т. 2. Похоронный обряд: Плачи и поминальные стихи. МВ Индрик, 2003.

32. Смоленский музыкально-этнографический сборник / отв. ред. О.А. Пашина. Т. 1: Календарные обряды и песни. М.: Индрик, 2003.

33. Смоленский музыкально-этнографический сборник / отв. ред. О. А. Пашина. Т. 3: Сезонно приуроченные лирические песни. М: Индрик, 2005. 671 с.

34. Сысоева Г. Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья:к проблеме выявления музыкально-фольклорныхдиалектов): дис. … канд. искусствоведения. М., 2010. 535 с.

35. Щуров В. М. Песни Усёрдской стороны. М., 1995.;

36. Щуров В. М. Белгородское Приосколье / Вып 2. Песни Бирюченской округи. Белгород: издание БГЦНТ, 2004.

37. Щуров В. М. Белгородское Приосколье: сборник песен южнороссийского региона. Вып. 3. Песни над Тихой Сосной: Песни села Подсереднее Алексеевского района Белгородской области. Белгород: издание БГЦНТ, 2005.

38. Щуров В. М.О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: Совет. композитор, 1986.

39. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М.: МГК, 1998. 305 с.

40. Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности. М., 1978. 391 с.

ţ ʘɹɨj dzV
ПРАТЕАТРАЛЬНЫЕ И ИГРОВЫЕ ФОРМЫ КУЛЬТУРЫ: ТЕНИ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕМ

Арляпова С. И.
ведущий методист (Городская библиотека, г. Снежинск)

ЭТНОГРАФИЯ ДЕТСТВА: ПРИОБЩЕНИЕ ДЕТЕЙ К ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КАК УСЛОВИЕ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТОЛЕРАНТНОГО ОБЩЕСТВА

Появившись на свет, маленький человечек начинает ходить, говорить и вместе с тем учиться у родителей навыкам поведения в жизни, традициям присущим именно своей семье. С годами он как губка впитывает все, что его окружает, учиться понимать и вливаться в те события, которые происходят. И важно не упустить момент и посеять на эту благодатную почву семена уважения к традициям и культуре своего народа и тем, которые его окружают. И в будущем эти семена непременно дадут превосходные ростки.

Актуальность проблемы приобщения детей к традиционной культуре как условие жизнедеятельности толерантного общества дает импульс для организации большой и разнообразной по формам и методам работы детской библиотеки в данном направлении: от возрождения колыбельной, умения рассказывать детям сказки и предания своего народа, до приобщения детей к высотам классической, отечественной и мировой литературы, различным видам искусств, театра, музыки.

1. Цели и задачи детской библиотеки

В наше непростое время, когда Россия испытывает наряду с экономическими трудностями еще и кризис воспитания подрастающего поколения, обращение к традициям, обычаям, истокам народного искусства становится наиболее важным и необходимым. Надо приложить все усилия и использовать все возможности для того, чтобы наладить связь между старшим и младшим поколениями, возродить преемственность, воспитать патриотов своей страны. Это **главная цель**, которую необходимо достичь, организуя работу библиотеки.

Планируя и организуя свою работу, сотрудники библиотеки решают несколько **важных задач**:

1. Воспитывать любовь к русской национальной культуре, народному творчеству, обычаям, обрядам и традициям.

2. Создавать условия для восприятия и уважения традиций других народов, воспитать толерантных граждан.

3. Развивать творческие способности, фантазию, эмоциональное восприятие читателей.

4. Привлекать к знакомству с традиционной культурой не только детей, но и родителей через организацию совместных семейных мероприятий.

2. Создание в библиотеке информационной среды для учащихся

Одними из учреждений, которые выполняют воспитательно-образовательную функцию и прививают уважение к традиционной культуре, являются библиотеки. А детский читатель особенно отзывчив на все методы и формы проводимой с ним работы. Детская библиотека располагает всеми условиями для доведения информации по данной теме до своего пользователя. Она может предложить качественный, порой уникальный краеведческий материал, отражающий культуру традиций разных народов, так как особое внимание уделяет созданию и формированию этого фонда. Конечно, существует проблема комплектования такой литературой, но библиотека собирает информацию по крупицам, чем и ценна.

Библиотека удовлетворяет информационные потребности читателей на основе общедоступного универсального фонда документов, многоаспектно отраженного в краеведческом справочно-библиографическом аппарате, который включает краеведческий систематический каталог, краеведческую картотеку статей.

Информационно-библиографический отдел Детской библиотеки города Снежинска организовал и систематически пополняет тематические папки: «Календарные праздники», «Челябинская область в разных ракурсах», «Писатели Урала», «Урал в годы Великой Отечественной войны», «Аркаим». А также по городу Снежинску: «История нашего города», «Герои Великой Отечественной войны», «Улицы, памятники, мемориальные доски, символы нашего города».

3. Массовая работа Детской библиотеки по пропаганде традиционной культуры как условия жизнедеятельности толерантного общества за 2014 год

В Детской библиотеке постоянно проводится работа по сбору и хранению краеведческого материала, создаются и оформляются различные краеведческие альбомы, папки, библиографические пособия малых форм и обязательно ведется информационно-массовая работа. В течение года для школьников проводились познавательно-игровые беседы в краеведческом уголке **«Русская изба»**, в котором сотрудники библиотеки воссоздали быт и традиции нашего народа. В экспозиции представлены предметы быта сельских жителей конца XIX – первой половины XX века. Детям рассказывали о предметах быта наших предков, показывали музейные экспонаты, сравнивали их с современными. Здесь же проводились экскурсии. За 2014 год было проведено 12 мероприятий, которые посетило 375 человек.

«Поэты и писатели Урала» – одна из ярких бесед с элементами игры, которая проводилась в 2014 году. Разработана для учащихся 3 классов

образовательных школ города. Состояла она из 7 циклов, которые посетило 144 человека. Мероприятие проводилось с целью расширения представлений юных читателей о литературном наследии Урала. Вниманию читателей была представлена выставка книжных изданий на данную тему. Библиотекарь познакомила ребят с историей появления сборника «От 7 до 12» и автографами на ней. Вместе с детьми провели исследование «Фольклорные истоки в творчестве современных уральских писателей и поэтов», где выяснилось, что колыбельные, загадки и приговорки можно встретить в творчестве Нины Пикулевой, скороговорки у Льва Рахлиса, считалки и дразнилки у Кима Макарова, а легенды, сказки и сказы у Евгения Пермяка и Павла Бажова. Детьми по цепочке была прочитана вслух сказка первого детского поэта Южного Урала Василия Кузнецова «Базар». Вместе совершили путешествие по Уралу со Светланой Лавровой и нашли недостающие слова в пословицах, замечательно составленных ею. Затем был проведен конкурс знатоков и закрепление знаний о творчестве писателей и поэтов, живущих в Снежинске. Таким образом, удалось привлечь учащихся к творческому чтению и закрепить интерес к истории литературы Урала.

Восприимчивость к прекрасному делает душу ребенка богаче и помогает лучше понять себя и окружающий мир. В Детской библиотеке города Снежинска активно используются в работе элементы **театрализаций, кукольные персонажи и кукольные представления.** Это позволяет сделать работу с книгой более эмоциональной и яркой. В апреле 2012 года сотрудниками Детской библиотеки был создан **кукольный театр «Теремок»**, который и по сей день продолжает активно работать.

Многие куклы созданы руками библиотекарей. В репертуаре театра есть спектакли, отражающие традиции и обычаи народов Урала. **Кукольные спектакли** по краеведению: «Легенда о Соколе и Синаре», «Золотой волос», «Серебряное копытце», созданы по легендам Урала и сказам Павла Петровича Бажова. Сценическая площадка не ограничивалась лишь библиотечной, библиотекари выходили со спектаклями во Дворец культуры «Октябрь», в дошкольные учреждения и выезжали в дом ребенка в городе Челябинск.

В течение года по краеведческому просвещению было проведено 12 спектаклей для 822 зрителей.

Тесная связь установилась у нас с кукольным театром «Золотой петушок» города Озерск. В 2014 году артисты показали мастер-класс, а позже приехали с показом спектакля «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» в фольклорном стиле. В ходе спектакля звучали народные напевы, потешки, поговорки. После действа артистами был организован мастер – класс, где ребята из соломы делали куклу – оберег.

Духовно-нравственное воспитание – основа возрождения культуры русского народа. Яркой формой работы в этом направлении являются **фольклорные посиделки**, в которых принимают участие и сами ребята. На поси-

делках библиотекари раскрывают богатство и красоту устного народного творчества, повествуют о жизни и быте русского народа, водят хороводы, рассказывают былины и небылицы и вместе с детьми исполняют частушки. В марте прошлого года прошли посиделки, посвящённые весне, солнцу «Солнышко ясное, солнышко красное», в декабре «Новый год не за горами».

Акция «Библионочь» – это ежегодное событие в поддержку чтения, расширение границ библиотечного пространства. Теперь и Детская библиотека города Снежинска приобрела новую традицию, присоединившись к этой акции. 25 апреля 2014 года в стенах Детской библиотеки прошла **«Библионочь»**. Проходила она в виде костюмированного мероприятия. Несмотря на погодные условия, 130 человек – родителей с детьми добрались до библиотеки. Гостей встречала Уральска нечисть: и Лихо одноглазое, и Водяной, и Баба Яга, и Чертята-бесенята, и Русалка, и Кикимора, и Леший, и Соловей разбойник, и был добрый Лесовик. Для гостей приготовили квест, который завершался сладким призом. В каждом отделе стояла тематическая книжная выставка. Самим гостям было интересно разобраться в берестяной карте, которую получила каждая группа. Не только дети, но и родители с огромным удовольствием принимали участие в конкурсах-загадках. Мероприятие было ярким и весёлым. Ещё больше яркости добавили сами ребята, так как почти все были в разнообразных карнавальных костюмах.

Очень запоминающимся в этом 2015 году стала шоу – программа «Байрам», которая стала завершением недели детской книги.

2013–2022 годы провозглашены Генеральной Ассамблеей Организации Объединенных Наций международным десятилетием сближения культур.

В рамках этого десятилетия по всему миру проходят культурные мероприятия, которые заложат основу для культурного диалога в целях укрепления мира и сохранения общечеловеческих ценностей для нынешнего и будущих поколений.

Шоу-программа «Байрам» прошла под лозунгом «Все мы разные, все мы равные». В этот день состоялся праздник «Байрам», посвященный татарской и башкирской национальным культурам. Живем мы «бок о бок», а так мало знаем об истории и традициях этих народов. Восполнить этот пробел постарались сотрудники Детской библиотеки города Снежинска.

С 23 по 29 марта сотрудники подготовили и провели конкурсы, беседы, викторины, литературные встречи, позволяющие приблизить детского читателя к национальным культурам, живущим на Урале.

Общетюркское слово «байрам» означает праздник. Действительно получился прекрасный праздник, радость от которого получили и дети, и взрослые.

Началось действо кукольным спектаклем «Золотой волос» по сказу Павла Петровича Бажова, основанном на башкирском фольклоре. Дальше праздник продолжился в фойе первого этажа, где ребят ждали разнообразные конкурсы на силу и ловкость. Какая сноровка должна быть, чтобы пробежать в мешке; меткость, чтобы бросить кольцо в цель; сила, чтобы

перетянуть палку на свою сторону. Кроме физических качеств ребятам представилась возможность блеснуть своим интеллектом и принять участие в викторине по русским и татарским сказкам.

Вниманию зрителей был предложен прекрасный концерт вокалистов – Максима Насырова и Зили Андреевой. Порадовали своим выступлением девочки из танцевального коллектива «Гюльбахор» под руководством Семенихиной Людмилы Николаевны. Коллективы Дворца культуры «Октябрь» и клуба «Ритм» подняли настроение и зарядили положительной энергией всех пришедших на праздник. В отделе «Искусство» Детской библиотеки были организованы мастер – классы по изготовлению куклы – берегини и украшений из бересты. Более 300 человек посетило этот праздник.

Заключение. Радует, что такие мероприятия сближают людей, делая нашу страну сильнее и крепче, раскрашивая мир разными цветами радуги, которые наполняют многочисленные народы, живущие в нашей великой России.

Башлыков К. В.
председатель Общества
русской традиционной культуры

Байс Е. В.
зам. председателя Общества
русской традиционной культуры (г. Миасс)

ЖИВОЙ КРУГОВОРОТ НАРОДНЫХ ПРАЗДНИКОВ

Существует много направлений по изучению и возрождению культурного наследия: праздники, ремесла, пение, плясы, обряды, игры, боевые искусства, торговля, этнопсихология и т. п.

В данном докладе мы поставили задачу познакомить слушателей с нашим опытом возрождения годового круга традиционных народных праздников – Коловорота (Карагода). Мы выбрали праздники, поскольку – самая массовая возможность вхождения наших сограждан в традиционную культурную среду.

С 1994 г. мы с друзьями в городе Миассе начали проводить праздники в ключе традиционных народных гуляний, где нет противопоставления: артисты-зрители, а каждый является участником действа. Со временем из ядра единомышленников создали Общество Русской Традиционной Культуры (сокращенно ОРТК). В него вошли люди различных национальностей, профессий, религиозных убеждений.

Обучение идет по принципу: ИЗНУТРИ – НАРУЖУ (ОТ СОДЕРЖАНИЯ К ФОРМЕ). Затем – сценарий праздника в целом и различных его направлений, которые сплетаются в соответствии с задуманным образом. Образ праздника не является жестким образцом, и может меняться в зависимости от состояния скоморошьей артели и гостей – участников действа.

ПОДГОТОВКА ПРАЗДНИКА: 1. Постановка цели: создание образа, притягательного для многих людей настолько, чтобы им захотелось вложить свои силы и душу в праздник. 2. Набор скоморошьей артели под заявленную цель: поиск и привлечение людей, у которых есть душевный запрос на воплощение народных праздников. По нашему опыту надо искать среди людей, которые творчески увлечены и, как правило, уже объединены в какие-то сообщества: казачества, фехтовальщиков, исторических реконструкторов, бойцов славянских школ единоборств, спортсменов, народные ансамбли песни и пляски, этнографы, широкий круг людей, интересующихся исконной народной культурой, музейных работников, школьные и дошкольные учреждения, а также учреждения дополнительного образования, студенты и преподаватели профессиональной средней и высшей школы, общество трезвости, «файерщики» (огненное шоу), этнопсихологи, театры, видео и фото операторы и режиссеры, экологи, школы традиционных ремесел, туристы, клубы по интересам, и все заинтересованные в возрождении традиционного мировоззрения.

Очень важный момент – устроение артели для подготовки и проведения праздника: распределение обязанностей «по потокам» (например: взаимодействие с властями, поиск спонсоров, реклама, подготовка площадки, реквизит, закупка призов, разработка сценария, подготовка предпраздничного семинара, поиск и приглашение союзников, взаимодействие с торговыми рядами, обеспечение безопасности, психологическая отладка артели в процессе подготовки, управление и контроль.

Желательно организовать предпраздничный семинар: передача опыта и умений от опытных артельщиков к вновь пришедшим участникам. Знакомство с этнографией Масленицы. Общее целеустроение, когда каждый участник сопоставляет свои личные цели с общими (что для меня праздник? Чего я хочу достичь для себя лично с помощью праздника?), далее – выстраивание общей цели, в которой каждый видит себя. Обучение игровому и обрядовому состоянию. Выявление личностных помех (робость, сдержанность, излишнее возбуждение и др). Наработка умения преодолевать помехи. Вовлечение в игру и в обряд горожан – гостей праздника, превращение их в участников действа. Пробуждение охоты к игре, состязаниям, забавам. Обучение играм, песням, плясам, хороводам, обрядам, молодецким забавам. Приглушение взаимных углов и напряжений в артели на примере телесно ориентированных упражнений и игр (Невод, Тятерка, Колдуны, Кадрили, Крутиха, и др.). Игры на объединение и общее управление со сменой водящих (Коршун и цыплята, крылья, Драконы, Стеношный бой и др.) Набор людей в потоки праздничного действа (игровые площадки, молодецкие забавы, сценическое действие и т. д.). Подготовка людей по потокам – создание и отладка полного образа работы потока (площадки) его участниками. Краткая генеральная репетиция– «прогон» праздника всей артелью.

ПОТОКИ (подразделения) ПРАЗДНИКА: управление; скомороший поток – опытные артельщики (отладка состояния артельщиков и гостей, перевод

гостей праздника в состояние участников действа); сцена (выступление ансамблей, управление потоками праздника, проведение центральных обрядов – новожены, заклик весны, скомороший театр – кузня, баня, награждение победителей и др.); молодецкие забавы (борьба детская и взрослая, рукобор, столб, гири, колка дров, историческое фехтование детское и взрослое, на мечах, ножах, штыках, в доспехах, воинские игры: шашки, бревно и.др.); общие игры (народные игры, хороводы, ручейки, а так же карусели, ходули, скакалки, канат, батуты, кони, ослы, собачьи упряжки и многое др.); ряженье (медведь с поводырем) и нанесение обликов (раскраска лиц артельщиков и гостей); детские игры (для разных возрастов); костер для посиделок (песни у костра, где участвуют все желающие, как народные коллективы, так и гости праздника); стеношные бои (малыши, подростки, взрослые, состязания между сходами – китоврасы, конные бои, борьба и др.); взятие снежной крепости (защитники крепости – женатые, достигшие положения в обществе, нападающие – неженатые парни, которые завоевывают свое место в обществе); взятие снежной горы с Бабой Масляной (гору с Масленицей защищают только отцы, которые понимают, как надо обращаться с детьми, чтобы не повредить им, а завоевывают – дети, цель которых – завоевать Масленицу и отдать на костер.); костровой обряд сжигания Бабы Масляной (пока складывается костер – выступление огневиков, в ходе кострового обряда – расставание со всем ненужным (обиды, разочарования и т.п.) наговоренным на любой мусор, с последующим его сжиганием в костре.); прощенное воскресенье – обряд прощения друг друга; прыжки через костры (в одиночку, парами и группами); хороводы, ручейки, летанья, кадрили – символизирующие весенние ручьи; обряд очищения всей праздничной площадки – совместное собирание мусора.

ПОСЛЕДЕЙСТВИЕ: ПОБЕДЫ И УРОКИ ПРАЗДНИКА. Собрание на артельный пир с приглашением союзников, обсуждение праздника – победы и уроки. РЕПОРТАЖИ О ПРОШЕДШЕМ ПРАЗДНИКЕ В СМИ (Телевидение, интернет, радио, газеты). БЛАГОДАРНОСТЬ ВСЕМ УЧАСТНИКАМ, СОЮЗНИКАМ, СПОНСОРАМ, ПОМОЩНИКАМ: В СМИ; Письма; Памятные фильмы и фото.

На примере Масленицы 2015, которая привлекла более 7000 человек, мы видим большую востребованность таких народных гуляний. Есть пространство, куда можно прийти всей семьей, подростковой ватагой, ветеранским клубом, и для каждого найдется общее занятие и радость. И размывается грань между возрастами, профессиями, нациями, верованиями. Мы чувствуем себя общим целым – народом.

Наряду с этим, все больше людей приходит в скоморошью артель, преимущественно молодежь (на масленичном семинаре 2015 было около 60 участников, на самом празднике, артель разрослась почти до 100 человек).

Постепенно, традиционное мировоззрение, воспитанное на праздниках, входит в сознание наших детей. Они приводят своих друзей, и артель увеличивается. Три года назад у Общества Русской Традиционной Культу-

ры появилось новое направление «Миасская вечерка», где молодежь периодически собирается для общения, плясок, игр, забав, пения, психологического самосовершенствования. А мальчики, которые 20 лет назад вставали в первую детскую стенку, сегодня приводят на праздник своих детей.

Все больше откликается и старшее поколение, с удовольствием поют песни своей молодости у посиделочного костра, слушают ансамбли и приводят своих внуков.

Мы приросли сильными коллективами-соратниками, и не только из Миасса, например: Казачьи ансамбли: «Вольница (г. Миасс), «Станичники» (г. Магнитогорск), Клубы славянских единоборств: «Славяне» (г. Магнитогорск), «Рукопашь-Урал» (г. Миасс, Челябинск), Клубы исторического фехтования, Реконструкторы, Объединение Огневиков, Златоустовская «Вечерка», Ансамбль «Уральская рябина». Мы надеемся, что своим опытом поможем оживить народные праздники, сделать их востребованными, так, чтобы они дарили радость и силу людям.

Ганиханова Ш. Ш.
канд. искусствоведения, доцент
(Гос. консерватория Узбекистана, г. Ташкент)

ТРАДИЦИОННЫЙ УЗБЕКСКИЙ ТЕАТР МАСОК И КУКОЛ (ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ)

Восток славен своими базарами, восточный базар отражает бытие народа – культуру, историю, традиции, обычаи. На любом восточном базаре давались представления кукольников и цирковых артистов. История формирования и развития кукольного театра имеет глубокие корни[1]. Кукольные спектакли в Узбекистане, как в любой другой национальной культуре, родились в народном творчестве.

С древнейших времен в языках многих народов мира существовало сравнение жизни человека с марионеткой, которую дергают за ниточку. Театр кукол издавна волновал человека и своей странной похожестью на реальную жизнь, и тем, что постоянно давал повод к философским рассуждениям: слишком очевиден был пример – управляющий и управляемый.

Тема безвольной марионетки и тема человеческой воли, руководящей движением, постоянна в античной, средневековой, философии «нового времени» и современной философии.

С детства каждый человек имеет под рукой предмет, который он наделяет особым отношением, – девочка в окружении «живых» зверюшек и кукол, мальчик – «командир» оловянных солдатиков. Чудо «оживления»

[1] Еще первобытный человек стремился через рисунки запечатлеть движение, действие. В искусстве Египта и Древней Греции также встречаются изображения трудовых процессов. При этом движения ритмизованы, разложены по фазам – как в современной мультипликации. Еще одним истоком мультипликации можно считать теневой театр, где представление разыгрывается теневыми персонажами, движущимися по плоскости экрана.

неодушевленных предметов побуждало способность к фантазии. Человек видел ожившую куклу: она движется, значит способна мыслить, раз она мыслит, она имеет волю и желание. Но она не человек, а что-то иное, очевидно, существуют и какие-то тайные сферы, проникнуть в которые не подвластно человеческой мысли. Отсюда, наверное, такой интерес к кукольным театрам у всех народов во все времена.

Театр кукол Востока питает свои корни из глубокой древности. Установить время возникновения его (театра кукол), как отмечали исследователи М. Кадыров [1, с. 103], М. Рахманов [4, с. 176] и др., как самостоятельного вида зрелищного искусства пока трудно. Сейчас не вызывает сомнений источник зарождения театра кукол в Средней Азии (следовательно, и в Узбекистане) – это народные, ритуальные и обычные представления.

Прослеживая историю становления театра кукол на территории Узбекистана, можно заметить, что в этом искусстве были значительные подъемы и спады. Активное развитие искусство кукольников получило во времена правления тимуридов. Представление о театре кукол того периода можно составить по произведениям поэтов, историков, по сочинениям великого узбекского поэта и мыслителя А. Навои и Хусейна Воиз Кошири.

Безусловно, кукольное искусство развивалось и в других странах мира. Так, к примеру, прототипом узбекского Полван Качала в России является Петрушка.

Как во многих народных театрах вообще, в Узбекистане получили распространение три формы кукольных театров. Куклы, надеваемые на руку, теневые и управляемые с помощью ниток («чодир жамол» – перчаточные куклы, «чодир хаел» – театр марионеток, «фонус хаел» – театр теней). Остановимся на краткой характеристике каждой формы кукольного театра. Название «чодир жамол» четко выражает суть узбекского театра перчаточных кукол. Чодир (ширма) – это сцена, а жамол (красота, красивое, прелесть, свет) в переносном смысле – яркий, светлый, дневной. Слово «жамол» указывает, что представления происходят при естественном дневном освещении [1, с. 26]. В них изображались реальные события, знакомые зрителям и связанные с общественной и бытовой жизнью. Отсюда повышается роль сатирических и юмористических средств.

«Чодир хаел» (театр мечтаний) – традиционный узбекский театр марионеток. На сцене такого театра ставились спектакли на сюжеты из мифологии и народного героического эпоса.

В XI – XVI веках на территории Харасана и Мавераннахра был распространен театр теней – «Фонус хаел». Но по своему развитию он уступал театрам перчаточных кукол и марионеток. Театр теней скорее относился к светским видам искусства.

В культуре других народов мира, безусловно, существуют эти виды театра кукол, но со своими особенностями и традициями. Так, например, в Греции театр марионеток жил только в аристократических кругах, итальян-

ские куклы впитали в себя традиции *comedia dell' arte*. Сцена перчаточных кукол Узбекистана во многом походит на сцену русского Петрушки, их связывает подвижность, портативность театра и непосредственная связь его с площадью (улицей).

Неотъемлемой частью почти любого народного представления, в том числе и кукольного, являлась музыка. Театр кукол музыкален сам по себе, он музыкален потому, что его пантомимической природе свойственен ритм, так как вне ритма не может быть «пантомимически-кукольного» [6, с. 77] действия. Слова, произносимые нараспев, танец – это все проявления музыкальности в кукольном театре.

В представлениях узбекского народного театра рядом с кукловодом стояли музыканты: сурнайчи, карнайчи, дойрачи (или найрачи). Обычно представление начиналось музыкальным вступлением, как бы созывая зрителей на представление и подготавливая пьесу. Аналогичную роль играла музыка и в народном театре Петрушки. «На звуки шарманки бродячего петрушечника собирались зрители [8, с. 98].

Но вернемся к нашему узбекскому народному театру кукольников. Нужно отметить, что здесь практиковалось и музыкальное заключение, интонационно родственное вступлению. Важную роль играли и своеобразные интермедии, помещаемые между номерами, когда актер переодевался сам или подготавливал кукол.

Естественно, что в кукольных спектаклях использовались широко бытующие мелодии и песни, традиционные танцы. Но все эти мелодии не были точно прикреплены к данному спектаклю, т.к. главным в кукольных представлениях была импровизация. Большое значение имело происхождение кукольника, поскольку его искусство всегда отмечено локальными чертами.

Как правило, использовались куплетные песни, часто кошук, лапар, ялла, алла, инструментальные мелодии. Наряду с национальной узбекской музыкой в кукольном театре появлялись мелодии народов, близко соседствующих с узбеками.

Музыка в спектаклях маскарабозов и кизикчи использовалась в различных функциях: 1) музыка как фон, но может быть связана с самим действием; 2) музыка в функции обрамления (вступление и заключение); 3) музыка, непосредственно сопровождающая пьесу (примеры такого ее использования единичны) [2, с. 54].

Народные кугирчокбозы сыграли огромную роль в сохранении традиций театра, их искусство развивалось, опираясь на свои истоки и гармонично впитывая в себя традиции кукольников братских республик.

История кукольного театра во все времена была насыщена музыкой. Современный кукольный театр – это синтетический жанр, где музыка берет на себя несколько функций: это и комментатор, и иллюстратор, и информатор, и средство предвосхищения действия. Она выступает как в своей естественной роли, так и в роли композиционно объединяющего фактора, с ее помощью

облагораживаются такие звуковые явления, как реальные шумы, она так же, как это не парадоксально, может выступать в функции тишины [3, с. 256].

На первых этапах развития жанра, музыка к кукольным спектаклям подбиралась компилятивным способом, но начиная с конца 40-х годов, в некоторых спектаклях, используется авторская музыка. На современном этапе режиссеры осознано и тщательно подходят к вопросу музыкального оформления спектакля, понимая важность музыкального компонента в драматургии. Это связано, прежде всего, с тем, что искусство кукольников поднялось на более высокий профессиональный уровень. У них появился свой театр, своя стационарная сцена. Благодаря этому разрешаются многие технические проблемы (т.е. постановка декораций, создание кукол), они все чаще и чаще ставят спектакли на сюжеты, заимствованные из художественной литературы. И, наконец, немаловажным стал фактор того, что для создания поистине синтетического жанра необходимо соблюдение единства сценического развития действия, слова и музыки, то есть решается проблема рационального использования специфических средств кукольного театра и музыки. Кроме этого, авторы кукольных спектаклей сталкиваются и решают проблему восприятия и связанную с ней проблему воспитания.

Список литературы

1. Кадыров М. Узбекский традиционный театр кукол. Т.: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1979.

2. Королев Л. Искусство театра кукол. Л.: Искусство, 1973.

3. Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. М.: Искусство, 1994.

4. Рахманов М.Р. История драматического театра Узбекистана с древнейших времен до 1917 года. Т.: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981.

5. Смирнова Н. И оживают куклы. М.: Искусство, 1982.

6. Смирнова Н. Театр кукол Сергея Образцова. М.: Искусство, 1971.

7. Соломоник С. Традиционный театр кукол Востока. М.: Искусство, 1969.

8. Тарасов Г. Театр Петрушки. Л.: Искусство, 1936.

Гутько О. Л.
канд. культурологии, доцент
(Белорусский гос. ун-т культуры и искусств, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ РЕКОНСТРУКЦИИ

Представления в форме реконструкции притягивают внимание широкого круга зрителей. Они воссоздаются на основе народных или средневековых традиций, также событий времен Великой Отечественной войны. Зрелища позволяют воочию погрузиться в атмосферу эпохи, документально подтвержденных событий или фантазируемого прошлого. Не теряют популярности фестивали-реконструкции средневековой культуры вблизи исторических архитектурных памятников, к примеру, в Беларуси это Новогрудский, Мирский, Лидский замки и пр. Также не остаются без внимания

мемориальные и исторические комплексы времен Великой Отечественной войны, где устраивают военно-исторические реконструкции, и природные ландшафтные живописные зоны, где проводят народные праздники в форме реконструкций.

Один и примеров осуществления реконструкции событий Великой Отечественной войны в Беларуси – «маевка» в партизанском лагере среди непроходимых болот в урочище Хованщина Ивацевичского района Брестской области. На территории урочища сохранились землянки и постройки времен войны. На празднике-реконструкции были воссозданы эпизоды из жизни партизан – присяга, лесная школа, печатных цех, санчасть, полевая кухня и пр. Еще один пример реконструкции на основе воссоздания средневековой культуры – праздник летнего солнцеворота (21.06.2014) около деревни Колодница на озере Селява (Крупский район). Был показан эпизод средневекового суда инквизиции, где в качестве обвиняемых были «схвачены» гости праздника. Запоминающееся действие было приближено к хепенингу, где в соответствии с реакцией зрителей изменялась линия поведения персонажей. На основании приведения мероприятий появилась потребность в пересмотре подхода к актерской технике в представлениях-реконструкциях, поскольку актеры трудно распознавались и «сливались» со зрителями.

Обычно в современных зрелищах ведущее значение отводится технической стороне представления, и актерская индивидуальность утрачивает ведущее значение. Акцент делается на фактуре и внешней технике актера – пластических действиях, необычном звукоизвлечении, темпоритме и пр. На этом основании многие профессиональные актеры воспринимают участие в массовых театрализованных представлениях как не соответствующее их уровню профессиональной подготовки. И тем не менее работа подготовленных актеров будет значительно отличаться от качества работы непрофессионалов.

Для поиска направления в актерской технике прежде всего необходимо принять во внимание актерскую школу Бертольда Брехта, который предложил использовать в практике театральной режиссуры эффект отчуждения, заимствованный из китайского театра. «Китайский актер не отделяет себя от зрителя воображаемой четвертой стеной. Всей своей игрой он показывает, что понимает, что на него смотрят. Таким образом, сразу же устраняется традиционная иллюзия европейской сцены. Публика уже не может считать себя невидимым зрителем действительных событий» [2, с. 230]. Принцип исполнения китайского актера – физические действия и их символическая интерпретации в сознании зрителей. Актер обозначает эмоциональное состояние персонажа – если он хочет показать сильное переживание, то он рвет прядь волос на две части, тем самым происходит сопереживание у зрителей, прочитывающих символы, показываемые актером. «Артист внезапно покажет, как побледнело лицо его персонажа, чисто

механическим способом: закрыв на мгновение лицо руками, наложит на лицо белый грим. Если при этом артист сохранит видимость спокойствия, то его испуг именно в этот момент вызовет „эффект отчуждения”» [2, с. 234]. Эффект отчуждения противостоит пониманию системы предлагаемых обстоятельств, действующей в условиях сценического пространства, на открытом воздухе утрачивается сила воздействия актера на зрителя и рассеивается внимание.

В современных представлениях на открытом пространстве важное значение придается техническим возможностям актеров, актерскому тренингу, открывающему новые возможности актерской индивидуальности. Это направление как основополагающее в работе с актером начал исследовать «гуру» мирового театрального авангарда Ежи Гротовский. Его последователями в создании новых принципов актерского тренинга стали режиссеры Эуджении Барба, Анатолий Васильев и др. Все ученики сформировали отличный от своего наставника взгляд на проведение актерского тренинга, который продолжал основываться на принципах, заложенных Константином Станиславским, Михаилом Чеховым, Всеволодом Мейерхольдом, и был направлен на активизацию воображения и использование физических действий, усиливающих представление и фантазию актера.

Изменение качества актерской техники отмечается в перфомансе – новом жанре представлений постсовременности на открытом воздухе, который также может быть использован в реконструкции. В изложении Патриса Пави выделены тенденции, характеризующие актерскую технику в «перфомансе» [6]: искусство пластики тела, замедленные перемещения, естественный показ жизни актера («быть самим собой»), применение ритуальных действий и использование синтеза средств художественной выразительности, в том числе новейшие технологии. Перечисленные принципы можно выделить ведущими и в представлениях-реконструкциях на открытом воздухе.

Во время проведения представления, где нет сцены, от артистов требуется живая, непосредственная реакция. Поэтому часто используется принцип отказа от игры, который дает возможность действовать актерам естественно в предлагаемых обстоятельствах, играть самих себя. Следует учесть, что «повседневная жизнь противостоит миру иллюзий» [2, с. 113], в том числе и представлению. Поэтому творческие поиски в области актерского тренинга Ежи Гротовского и Эуджении Барбы позволяют применять новые техники в подготовке актеров для представлений-реконструкций.

Ежи Гротовский вел активные поиски в направлении актерского мастерства, проводя тренинги, которые позволяли бы актеру не играть, а совершать Акт всеобъемлющего действия, который можно было приравнять к ритуалу. Режиссер определил, что истоки ритуальной игры следует искать в жестах и поведении. Необходимо добывать знаки из естественного процесса человеческого организма. Поэтому актеру необходима партитура – точная выве-

ренная структура действий в спектакле. Фиксация морфем в партитуре происходит на основе импульсов, которые обозначают действие – «брать и отзываться, давать и реагировать» [2, с. 116]. Каждым актером создаются эскизы действий на протяжении всего спектакля. Именно таким сложным путем появляется единство индивидуального и коллективного во время исповедального Акта – «феномен целостного действия, а не игры» [2, с. 118].

Эудженио Барба сравнивает актера с участником обряда и героем мифологического образа [1, с. 20]. Тренинг Эудженио Барбы состоит из «пластических упражнений, работы с мускулами лица и глаз» [5]. Тренинг основан на принципах «„свободного движения” (это не просто изменение скорости, это изменение силы, энергии, работа с центром тяжести), „замерзания”, „стоп-техники” (с последующим обретением импульса. Импульс – момент, который наступает перед движением, когда энергия в подвешенном состоянии) и „сегментации” (разделения движений разных частей тела, концентрации на работе одной из них), которые позволяли объединять движения в композиции» [5] с дальнейшей перспективой использования ее в представлении.

Главное условие тренинга – идея жесткой дисциплины. Голосовой тренинг развивается в нескольких направлениях. Первый этап – совершенствование голосовой техники. Второй этап – ориентация на психофизиологический процесс. Расширение резонаторных возможностей тела – спины, головы, рта, груди и живота. Звук в театре Э. Барбы начал рассматриваться как «видимая психологическая сила, как голосовая акция – психофизиологический процесс, непременно имеющий цель: убедить, просить, заставить что-то сделать. Такой процесс актера заставляет его реагировать всей своей сущностью на действие партнера или стимул, рожденный воображением» [5]. По свидетельству критиков, присутствовавших на показе спектакля Эудженио Барбы «Мифы», постановка представляла «бессюжетное действие, которое потрясало только голосовой и пластической техникой актеров, их умением манипулировать потоками энергии» [4]. Именно рассматриваемые действия были присущи древним участникам обряда, который был за пределами понимания категории «игры».

Сформулируем особенности актерской техники, которые будут содействовать зрелищному и эмоциональному представлению реконструкции:

– ведущее значение придается символическим жестам и поведению актеров, с точно выверенной партитурой на основе импульсов действий;

– пластика движений формируется через упражнения «свободного движения», «замерзания», «стоп-техники», «сегментации», направленные на возникновение импульса действия;

– голосовая техника направлена на расширение резонаторных возможностей тела актера для создания стимула действия.

Список литературы

1. Барба, Э. Театр Катакали [Электронный ресурс] / Эудженио Барба. Режим доступа: nnm-club.ru/forum/viewtopic.php?t=488577 (дата обращения: 01.04.2013).

2. Брехт Б. «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве // О театре: сб. ст. / Б. Брехт. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. С. 229–240.

3. Гротовский, Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: сб. ст. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.

4. Губайдуллина Е. Лабиринты Минотавра и мировая революция [Электронный ресурс] // Театральная олимпиада / Театральный смотритель. Режим доступа: www.smotr.ru/olimp/olimp-barba.htm (дата обращения: 01.04.2013).

5. Кузина Е. Е. Эволюция тренинга Эуджению Барбы [Электронный ресурс] // Imaginaire. Лаборатория воображения. Режим доступа: www.imaginaire.ru/content/evolyuciya-treninga-v-teatre-eudzhenio-barby (дата обращения: 01.04.2013).

6. Перфоманс // Словарь театра / Патрис Пави. М.: Прогресс, 1998. С. 237.

Кикнадзе Д. Г.
ст. преподаватель
(Санкт-Петербургский гос. ун-т)

ЯПОНСКИЕ ПРАЗДНЕСТВА-МАЦУРИ КАК ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ (НА ПРИМЕРАХ ДЗИДАЙ-МАЦУРИ И ГИОН-МАЦУРИ)

История культуры Японии показывает насколько старинные традиции, ритуалы и представления имеют особенность забываться при смене правителя и ужесточении режима его правления. Каждая эпоха как привносила, так и утрачивала культурные аспекты, которые не были жизнестойки и актуальны в новый виток истории. Часто общество вновь обращалось к образцам древности – обрядово-ритуальной практике, верованиям, литературным памятникам, однако за давностью времен и отсутствием фиксации некоторых культурных явлений, в новую эпоху древнему культурному наследию давалась новая трактовка. Такая оценка могла, мягко говоря, кардинально различаться и совершенно не соответствовать истинному значению вещей. Если эпоху, ознаменованную утонченной культурой аристократов, сменяла более грубая культура простого городского населения, то все некогда изящное либо запрещалось, либо цинично высмеивалось, а часто переиначивалось в соответствии с уровнем образованности и духовной подготовки населения.

Однако наименее менявшимися формами передачи культурной памяти оставались *мацури* – празднества, связанные с исконно японским синтоизмом или его синкретической, синто-буддийской формой. Фестивали-мацури классифицируют как на сезонные, так и на связанные с почитанием духов усопших. Празднества *мацури* – фестивали или, скорее, костюмированные шествия с ношением украшенных ритуальных паланкинов, которые на время праздника становятся вместилищем духов. Такая форма социального института как *мацури* обладает удивительной жизненной стойкостью. В статье будет затронута тема лишь тех мацури, в основе которых лежит концепция умилостивления духов – как ради почитания в знак уважения и соискания защиты, так и задабривания мстительных и злобных

духов. Эти *мацури* проводятся в старой столице Киото, являвшейся с VIII по середину XIX века резиденцией японских императоров и центром аристократической культуры. Речь пойдет о Гион-мацури и Дзидай-мацури – двух крупнейших празднествах Киото.

«Дзидай мацури», или Шествие эпох, который проводится ежегодно 22 октября – один из наиболее крупных мацури из тех, которые по традиции проводятся в Киото. Процессия, наряженная в костюмы придворных всех исторических эпох, музыкантов, воинов, слуг, чинно проходит весь путь до синтоистского храма Хэйан-дзингу. Император Камму, первый император столицы Хэанкё, был обожествлен как синтоистский бог-ками, поэтому в его честь, как и в честь последнего императора Киммэй, и был отстроен этот храм. Великолепный «Дзидай мацури» был учрежден по указу императора Мэйдзи, сумевшем реставрировать императорскую власть в стране и низложить сёгунат, правящий страной с XIII века. В 1895 году в честь 1100-летия старой столицы Хэйанкё был отстроен синтоистский храм Хэйан-дзингу в память первого и последнего императоров столицы. Таким образом, император Мэйдзи пожелал подчеркнуть значимость японского императорского рода и отдать должное памяти двум значимым фигурам в истории старой столицы. Памятование сопровождалось мацури с шествием в костюмах эпох, начиная с хэйанской, заканчивая эпохой Эдо [3, с. 141–142]

Если «Дзидай мацури» связан с именами двух императоров столицы Киото, то «Гион мацури» – это масштабный фестиваль для умилостивления духов умерших во время эпидемии чумы в эпоху Хэйан. Другое название празднества – Горё-э, встреча духов. Согласно истории, в 869 году в столице Хэйанкё вспыхнула эпидемия чумы, унесшая множество жизней столичных жителей. Император отправил гонца в святилище Ясака-дзиндзя и гонец передал повеление высших сил. Поступив согласно наставлению духов, император смог остановить распространение чумы. С тех пор по указу императора с 16 по 24 июля стало праздноваться чудесное избавление от эпидемии. В старину у Гион-мацури было название Горё-э, встреча духов, что полностью объясняет его истинное предназначение [3, с. 122; 2, с. 121].

Традиция почитания духов усопших уводит нас в глубокую историю, когда древние японцы верили, что их усопший родственник мог перевоплотиться в злобного и мстительного духа или духа-охранителя рода. В первом случае, такого духа нужно было задабривать и умилостивлять подношениями. В злобного духа чаще всего превращались люди, умершие непомерно рано в результате болезни, несчастного происшествия, трудных родов, а также юноши и девушки, не успевшие заключить брак. С придворными могла произойти и иная беда: оклеветанных могли отправить в ссылку на необитаемый остров, где они умирали от голода. Такие аристократы после смерти непременно мстили своим заклятым врагам, выбирая место обитания поближе к дворцу или месту частого пребывания [4, с. 74–75]. Исконные верования японцев оказали свое влияние и на заимствован-

ную из Китая магико-мантическую практику Инь-Ян – отныне геоманты компасом по специальным картам определяли благоприятную местность для постройки нового жилища или храма, а гадатели могли распознать духа и вынудить покинуть место своего обитания. Что же касается массовых жертв эпидемии, то только провозглашением официального памятования и различных действий в рамках этого обряда можно было избежать серьезной угрозы всему государству [4, с. 72–73]. Празднество на протяжении веков то и дело дополнялось новыми видами коллективной деятельности – с появлением театра Но в Гион-мацури укореняется и традиция театральных представлений, что также напрямую связано с синтоистской мифологией.

Говоря о причинах подобной живучести пышных костюмированных шествий-*мацури*, важно учитывать не только вопрос исконно местных религий, на которые к VI веку наложился буддизм, вынужденный пойти на многие уступки. Новое вероучение не смогло бы прижиться среди населения, верившего в духов предков и природы, нечисть, сны и магические обряды, если бы не предложило японцам воспринимать новых божеств как эманации местных богов-ками. Постепенно население приняло буддийских представителей пантеона в силу их безграничной милости – ведь они не только те же самые родные боги, но к ним можно обратиться и быть услышанным в трудную минуту. Так, синто-буддийские представления слились и стали восприниматься как сугубо японский вариант буддизма. Именно поэтому японцы с рождения являются и синтоистами, и буддистами, хотя по собственным ощущениям им до сих пор ближе различные практики и верования, вошедшие в синтоизм.

Переходя от вопросов религии к культурной памяти, благодаря чему сохраняется та или иная ритуальная практика, наиболее уместным будет привести мнение Я. Асмана, который увязывал возникновение культурной памяти с понятием смерти и похоронным обрядом. Память об умершем – первоначальная и древнейшая форма культурной памяти. Исследователь пишет: «Память об умерших “комуникативна”, поскольку свойственная всем людям, и в то же время “культурна”, поскольку вырабатывает специальных носителей, обряды и институты» [1, с. 64]. В Японии произошел переход от живой памяти к ее фиксации, однако отнюдь не в письменной форме, а в форме зрелищной, ритуально-обрядовой. Тут мы вернемся к началу нашего повествования о забвении и полной утрате некоторых культурных аспектов, а то и самой культурной памяти. В такое время тексты, утратившие свою актуальность для нового поколения, нуждались в их трактовке и получали иную, порой ошибочную интерпретацию. Что же происходит сегодня с таким крупным социальным институтом, как ежегодные *мацури*? Безусловно, *мацури* и сегодня играют большую социально-культурную и объединяющую роль – в костюмированных шествиях в основном задействованы волонтеры. Для молодежи это интересный опыт, новые ощущения от примерки и ношения старинного костюма, головного

убора, париков и обильного грима. Многие чувствуют себя стесненно в чрезмерно широких шароварах или многослойных платьях придворных дам эпохи Хэйан. Часто, вслух они сочувствуют людям древности, однако, этот бесценный опыт сближает людей разных эпох. Весной и осенью грандиозные по своему масштабу фестивали-мацури привлекают в старую столицу Киото огромное количество зрителей не только со всей Японии, но и иностранных туристов. Весной и осенью толпы зрителей наводняют улицы старого города, чтобы приобщиться к старинным празднествам и сделать на память красивые фотографии. Увы, для большинства японцев такие фестивали являются лишь символом, доброй традицией, которую они впитали с детства. Многие из толпы едва ли смогут объяснить исторические корни *мацури* и не стоит их в этом винить – современная Япония, вставшая на путь американизации после поражения во Второй мировой войне, утрачивает свои корни.

Список литературы

1. Асмман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М.Сокольской. М., 2004. 368 с.

2. Боги, святилища, обряды Японии. Энциклопедия синто // Труды Института восточных культур и античности. Вып. XXVI. М., 2010. 316 с.

3. Молодякова Э. В., Маркарьян С. Б. Мацури. Традиционные праздники Японии. М., 2004. 280 с.

4. Plutschow Herbert. Matsuri: the Festivals of Japan. Richmond, 1996. 291 p.

5. Хэйанкё:-но камигами / Танбо: камигами-но фурусато, 6 (Божества столицы Хэйанкё / В серии: Исследования родных богов, 6). Токио, 1982. 183 с.

Лазарева Л. Н.
канд. пед. наук, проф.
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ТРАДИЦИОННАЯ ПРАЗДНИЧНАЯ КУЛЬТУРА КАК КУЛЬТУРА НАЦИОНАЛЬНОЙ И ЭТНИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Память – преодоление времени, преодоление смерти
Д.С. Лихачев

Традиционная праздничная культура – совершенно уникальная и удивительная культурная конструкция, аккумулирующая ценностно-смысловые константы бытия в широком диахронно-синхронном пространстве и транслирующая их с помощью исторически освоенных и приобретенных технологических приемов; это своего рода сберегающая трансмиссия лучшего человеческого опыта по освоению окружающего мира и нахождения в нем своего места. Сам институт праздника, представляющий собой «первичную форму человеческой культуры» (М. М. Бахтин), появился вместе с появлением человека, выступая в его истории первым букварем человеческой культуры, начавшей свой путь с эпохи палеолита. Можно

утверждать, что традиция праздничного осмысления мира – одна из древнейших универсалий культуры, насчитывающая 20–30 тысячелетий.

Традиционную праздничную культуру можно рассматривать в широком и узком значении слова. Широкое рассмотрение предполагает наличие сформированного особого ствола праздничной традиции, которая характеризует и репрезентирует праздничный мир определенного государственного устройства и в конкретный исторический период. Система официальных государственных, профессиональных, конфессиональных и других праздников, при естественной корреляции, особенно в переходные периоды, все же сохраняет базисный набор, представляющий норму и охраняемый государственными структурами. В периоды резких политических или революционных бурь государство в первую очередь активизирует свою деятельность по созданию нового праздничного календаря, способствующего формированию новой системы ценностей, как, например, во времена Французской или Октябрьской революций.

В узком значении, но не менее значимом, традиционная праздничная культура – это та часть общей праздничной системы, которая связана с этнической привязкой, с древней корневой культурой народов. Особенность данной культуры в том, что ее фундаментом могла стать та историко-этнографическая данность, в которой еще не было дифференциации на этносы и этнические группы, а существовали человеческие популяционные группы, осваивающие или уже владеющие определенным типом хозяйственной – культурной деятельности – скотоводством или земледелием. Общеизвестно, что и в прошлом и настоящем тип хозяйственно-культурной деятельности напрямую диктует и тип празднования, и его разветвленную систему мифотворчества. Это – уже своего рода период цивилизации, а не дикой архаики, как некоторые культурологи предполагают, представляя современный интерес к прошлому как неоархаизм. Неолитическая революция – земледелие – стала отправной точкой осмысления взаимозависимости человека и природы, человека и мира. Осваивая мир и создавая культуру, человек изначально не противопоставлял такие понятия как культура и природа, поскольку, познавая, встраиваясь, изучая природу, человек тем самым вводил ее в пространство культуры, то есть в процесс аккультурации. Уже на ранних этапах развития человека можно говорить об универсальности культуры в целом, праздничной – в частности, поскольку она, включив в свою орбиту функционирования природу и общество, сняла оппозицию «естественное – искусственное» и эта тенденция сохраняется в современной практике реконструкции древних праздничных действ.

Представляя праздничную культуру как своеобразный текст, необходимо учитывать, что основным информационным источником выступает система знаков и символов. Символический язык традиционной праздничной культуры особым образом структурирует ее фактуру, придавая глубинный смысл

реальному поведению его участников и, в конечном счете, исторически формируя строгую, упорядоченную морфологическую систему знаков.

Традиционная праздничная культура функционирует сегодня в особых условиях, которые сформировались обществом сетевых структур, новыми культурными стратегиями. Как ни странно, но именно сейчас вопросы ценностей предшествующих эпох и их активного функционирования в настоящем, когда, казалось бы, нет объективных причин для их жизнедеятельности, стали востребованными. Обращение к прошлому, своеобразный этнический бум охватил всю планету. Среди многочисленных проявлений обращения к этническому прошлому, таких как фестивали, конференции и симпозиумы, международные проекты, нужно особо выделить активное строительство этнографических деревень, сетью покрывших государства и страны на всех континентах. Феноменально то, что структурообразующим элементом жизнедеятельности каждой деревни, где бы она ни располагалась, выступает традиционный праздник, поскольку он представляет собой форму устойчивой культурной памяти, которая закрепляет в символической форме ценностно-смысловые основания человеческой жизнедеятельности, понятные всем и при этом создает органичные условия для их трансляции в будущее. Важно различать понятия «память культуры» и «культура памяти»; думается, первое понятие больше подвержено искажению, субъективно-объективной аберрации. Культура памяти – это запасник ментальных ценностей, который сохраняется после исторического фильтрования, это тонкая субстанция, хранящая не только предметную образную насыщенность, но и эмоциональную памятливость. Культура памяти заключается в особенностях хранения и передачи ценностей, смыслов и ориентиров культуры. Ее нельзя представить как линейный процесс техногенного отбора лучшего опыта. Это – своеобразная лаборатория особой системы знания, зафиксированной символическим, иносказательным языком, познаваемым и используемым только посвященными. В данном случае под посвященными подразумеваются знатоки – исследователи традиции, изучающие и репрезентирующие ее тайный язык в современный социум.

В свою очередь, социум – это сложный социальный организм, представляющий собой совокупную общность этнических, конфессиональных, профессиональных, возрастных и других страт. Для функционирования государственной системы важна гармонизация всех структур, объединенных не только топографической, эконом – географической и культурной составляющей. Устойчивая государственность формируется и крепнет при наличии общего ценностно-смыслового ядра, представленного символическим языком. В таком случае можно предположить, что государство солидаризируется именно национальной культурой, где под нацией подразумевается общность людей, обладающая одинаковыми правами и обязанностями на территории своего проживания. Данная общность добровольно принимает и поддерживает общие ценности и смыслы, представленные

посредством системы символов: гимном страны, государственным флагом, георгиевской ленточкой, вечным огнем и т.д.

Этническая память – это память «крови», предков, материнского язык, фольклора, ритуалов и празднично-обрядовых действ, которые другим могут показаться странными и непонятными. Культурологи отмечают, что в последнее десятилетие большинство опрошенных в нашей стране идентифицируют себя с этнической общностью (башкир, мордва – эрзя или мокша, селькуп, ханты), чем с национальной – россиянин. При отсутствии или приглушении явного антагонизма межу этими социальными организмами, есть великая необходимость примирить их, создать условия для их органичного соприкосновения и совместной жизнедеятельности. Большую роль в консолидации этносов в нацию может сыграть традиционная праздничная культура разных народов, населяющих Россию, поскольку в этом случае субъектами диалога будут не личности, а сами культуры.

Праздник как никакая другая форма обладает устойчивой памятью, поскольку он – матрица народного способа бытия, богатство бытия порождает богатство смыслов, которое раскрывается в деятельности человека, направленной на миропонимание и мирочувствование. А богатство смыслов – это множество способов постижения окружающего мира. И никакая другая форма культуры, как праздник, не имеет в своем арсенале такие художественные возможности, которые бы позволили человеку выйти в пространство постижения совместного радостного сопереживания. Чем объяснить этот феномен? Может быть тем, что праздник явился не только лоном культуры, но предвестником реализации гармонизации человека и общества, общества и мира? А может быть тем, что в своем «чреве» до сих пор держит весь арсенал знаний – архетипов, созданных человеческим гением? Первобытный праздник мог выступать первичным вместилищем смыслов человеческого бытия и сохранил приоритет и сегодня, мало того, он активно генерирует ценностные смыслы и сегодня.

Праздник – уникальная форма памяти о человеческом опыте, хранилище меток – связок с окружающим миром. Память народов складывается из памяти людей, а культура памяти – из отбора лучшего опыта народов. Лучший опыт, в свою очередь, формирует стволовую систему традиционной праздничной культуры, в своих ценностных ориентациях практически схожую во всех этнических проявлениях, выявляя в общем специфическое, особенное, не выходя из общей эстетической системы освоения действительности и из единого смыслового и ценностного пространства. Такая принадлежность направляет великое множество проявлений этнической памяти в общий смыслообразующий поток национальной культуры. Исходя из единства человеческой природы, можно говорить о единстве его потребностей – жить, любить, знать, растить, созидать, в конечном счете – единстве символического языка праздничного мироощущения, когда множественная вариативность не уничтожает целостность, а только ее раскрашивает.

Таким образом, можно предполагать, что традиционная праздничная культура сыграет роль консолидирующего центра формирования национальной (российской) идентичности при сохранении этнической памяти, что необходимо для строительства современной России.

Мальцева Л. В.
д-р пед. наук, проф. (Кубанский гос. ун-т, г. Краснодар)

ТРАДИЦИИ И ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВАЯ КУЛЬТУРА КУБАНСКИХ КАЗАКОВ

Традиционная культура кубанского казачества представляет многоуровневое развитие. На первое место выдвигается этнический аспект. Формирование культуры кубанских казаков шло одновременно с его становлением. Ее основу составляли две этнические традиции в их локальных вариантах: русская и украинская. Первоначально это появилось в традиционной культуре в масштабах русской и украинской этнографических групп (линейного и Черноморского казачьих войск). По своему облику традиционная культура кубанского казачества в целом занимает промежуточное положение между русской (в ее южнорусском локальном варианте) и украинской. В традиционной культуре накапливается слой с особенностями казачьего быта и казачьей психологии.

Кубанские казаки – прямые потомки запорожских и донских, – с незапамятных времен считали себя защитниками веры Христовой и православия. Веру, Отечество и Народ защищало казачество на протяжении всей своей истории. Вера составляла духовность казаков и определяла их образ жизни. Не удивительно, что первые войсковые праздники совпадали с религиозными. Каждый год на второй день Святой Пасхи выносили черноморцы на всеобщий показ войсковые регалии – памятники храбрости и доблестной службы казачества. Особо почитали казаки Пресвятую Богородицу и 1(14) октября – день Покрова Пресвятой Богородицы, который считался общим войсковым праздником. Посты являются неотъемлемой частью традиционной народной культуры. Невозможно до конца понять роли православных праздников в календарной обрядности, если не познакомиться с ролью поста в народной культуре. Во время всего Великого поста строго соблюдали церковные запреты.

В Кубанских традициях сформировался большой блок мифологических представлений, связанных с такой силой как колдуны. К особым возможностям колдовской силы можно отнести и умение заговаривать от пули и холодного оружия. Естественно, что в казачьей воинской культуре эти знания были распространены и среди обычных знахарей и даже простых казаков. Но сила колдуна, по народным представлениям, многократно повышала «надежность» заговоров. Колдунов же боялись, но тем не менее

всячески старались выразить свое почтение. Еще один представитель мифологической группы – это домовой. Домового на Кубани называют, ласково «хозяин» характеризует его отношение к живущей в доме семье и хозяйству, он считался старшим в доме, охранял его. Домовой не видим человеческому глазу, и появляется перед человеком лишь в определенных ситуациях. В казачьих семьях считали, что домовой обитает в каждом доме и является покровителем семьи, заботится о доме, скоте и обо всем хозяйстве.

Домовой предсказывает будущее. Желая предупредить о неприятностях, он скребется и возится в углах. Домовой любит, что в доме был порядок, тепло, уют, уважение и любовь друг к другу членов семьи. При переезде на новое место «суседушку» обязательно нужно взять с собой. Его перевозили в лапте, на хлебной лопатке, на венике: «вот те сани, поезжай с нами». «Суседушка» – защитник детей, заботливо присматривает за ними в отсутствие родителей.

Домовой-соседушка

Домовой-домоседушка

Домовой-домоседушка – невидимый хозяин дома. Он предпочитает жить, где тепло и сытно – печку, кухню. Основная его забота, чтоб было благополучие в доме, лад в семье. В народном календаре у домового были особые праздники. На 7 февраля в день Ефрема Сирина были «именины домового».

Как известно, многие вещи в традиционной культуре помимо утилитарных свойств, обладают еще и символическими [1, с. 9]. «Знакомые» же свойства вещей наиболее полно проявляются в обрядовых ситуациях. Свадьба, безусловно, по обилию использованных предметов декоративно-прикладного искусства выделяется среди обрядов жизненного цикла. Основной формой заключения брака для кубанских казаков является развитый комплекс свадебных обрядов с обязательным присутствием православного венчания. Вместе с тем существенны варианты и версии в кубанских свадебных обрядах. Свадьбы на Кубани чаще всего играли осенью, в промежутке между Успенским и Филипповским постами (28 августа – 27 ноября по н. ст.) и в зимний мясоед после Святок (от 20 января до Масленицы).

Кубанская свадьба

Свадьба состояла из трех этапов: подготовительного, собственно свадьбы и послесвадебного периода. Предсвадебный период на Кубани заканчивался прощальным вечером в доме невесты. Наиболее важным и интересным моментом собственно свадьбы являлись обряжение невесты, благословение ее родителями, дары. При благословении невеста стояла на шубе, голосила (причитала) или просто плакала. Обрядовый плач в особо развитой форме характерен, прежде всего, для ряда бывших линейных станиц: плач матери невесты накануне свадьбы; плач-прощание невесты с родителями, братом, подружками. В некоторых станицах мать или подружки невесты расплетали ей косу и заплетали косу для замужней женщины. Вместо девичьей прически ей делали женскую и надевали на голову шлычку (чепчик) – головной убор замужней женщины, в последующем при посторонних никогда не снимавшийся. На свадьбу обязательно пекли каравай круглой формы. На вершине каравая выпекались фигурки птиц.

Свадебный каравай

Встреча жениха и невесты

В каждой казачьей семье девушка себе приготавливала приданое. В состав входили тканые дорожки, вышитые вещи. Рубашку для жениха девушка приготавливала сама. Накануне свадьбы она несла вышитую рубашку в дом жениха, где родители жениха должны были ее выкупать. На второй день свадьбы можно было наблюдать шумные и красочные процессии ряженых: цыган, медведя.

С днем летнего солнцестояния на Кубани отмечали праздник Иван Купала – это самый длинный день и самая короткая ночь в году. В станицах вокруг

костра парни и девушки водили хороводы, могли устраивать игры, но обязательным было прыгание через огонь. Если в этот день была свадьба, жених и невеста обязательно подходили к костру и обязательно прыгали через него.

Важной составной частью традиционной духовной культуры казаков является фольклор. В его различных видах и жанрах нашли отражение общественное сознание, исторические события, трудовые и семейные отношения. Вместе с тем фольклор составляет сферу традиционного народного быта кубанских казаков. Фольклор населения Кубани, казачества – явление сложное во всех отношениях: историческом, жанровом, этническом. Наиболее развитым и функционально разнообразным на Кубани являлся песенный жанр. Среди казачьего населения были популярны исторические, военно-бытовые, строевые песни. Особую группу составляли игровые, плясовые, хороводные песни. Сейчас песни казаков живут и их поют благодаря Кубанскому казачьему хору.

Кубанский казачий хор – один всемирно известных брендов русской народной культуры и едва ли не старейший коллектив России. Он возник в 1811 году из казаков российского юга – вольных поселенцев вдоль реки под названием Кубань. Землепашцы и воины, они защищали южную границу Российской империи. Сегодняшний художественный руководитель Виктор Захарченко подчеркивает: «Кубанский казачий хор изначально был образован как хор церковных певчих в Кубанском казачьем войске. Поэтому этих казаков называли и называют в России православными рыцарями, защитниками Отечества и веры. Это чрезвычайно важно». Кубанский казачий хор – это не только певческий ансамбль. Это и большая танцевальная группа, и народный оркестр, что позволяет коллективу создавать интереснейшие концертные программы.

Десятилетиями народ создал свою культуру, которая, включая в себя все традиционные нормы и правила поведения, передавалось от поколения к поколению. Жизнь традиции, культуры зависела от многих условий, одним из которых является обязательное соблюдение обрядов жизненного цикла. Обостряется чувство самосознания, возрастает интерес к истории, к своим истокам, корням национальной культуры кубанских казаков.

Список литературы

1. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

2. Бондарь Н. И. Календарные праздники и обряды кубанского казачества. Краснодар: Традиция, 2000.

3. Мальцева Л. В. Кубановедение на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе. Краснодар: Традиция, 2010. 176 с.

Мирхайдарова З. М.
канд. искусствоведения, проф.
(Гос. консерватория Узбекистана, г. Ташкент)

МУЗЫКА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ УЗБЕКИСТАНА В КОНТЕКСТЕ СВЯЗИ С ФОЛЬКЛОРОМ

Наша республика необычайно динамична в плане развития музыкальной культуры, особенно касаясь вопросов расширения границ традиционных жанров. Народное музыкальное искусство и композиторское творчество продолжают интенсивно развиваться. Музыкальный фольклор при неизменности двух направлений: профессиональное искусство – макомы, жанры музыкального фольклора в его широкой панораме и вокальной, и инструментальной, сохраняют при этом устную природу.

Жанровая палитра композиторского творчества включает в себя и крупные жанры, в частности оперу, симфонию, а также в последнее время, особенно активны, жанры прикладной музыки, в частности, музыка в драматическом театре. Традиционная фольклорная линия устная и академическая – письменная стороны остались неизменными, однако было бы неверно отрицать наличие процесса активного взаимовлияния их друг на друга. Композиторское творчество в Узбекистане привлекает к себе внимание именно яркой национальной составляющей.

В данной статье, не претендуя на всеохватность, хотелось бы показать лишь одну из его сторон, а именно, влияние музыкального фольклора на рост и развитие жанра в музыкально-драматическом театре в нашей республике.

История узбекского драматического театра, а также музыки в нем, разнообразие тематики, жанров, форм, широкий диапазон авторских индивидуальных решений как узбекских, так и русских театральных композиторов, взаимодействие с принципами и методами иных жанров – все это в совокупности демонстрирует многоплановую картину развития прикладных жанров.

Отработка пути, устремленного к синтезу национального традиционного с достижениями мировой музыкальной культуры, идет по пути анализа процесса становления и развития этого специфического жанра. Общеизвестно, что названный прикладной жанр музыки к драматическим спектаклям прямо зависит от литературного первоисточника (пьесы), то есть от времени и места действия, от характера драматических конфликтов, национального своеобразия пьесы, от общего стиля, от музыкального быта – фольклора отображаемой эпохи.

Развитие узбекского драматического театра связано с традиционным узбекским театром масхарабозов, а поскольку музыка постоянно жила в мире народного театра, она служила одним из сильных средств воздействия.

Песни и танцы подбирали актеры, исходя из содержания драматических сцен. Ещё во времена Кушан, затем в Мавераннахре в театре существовал, говоря современным языком, метод простейшей компиляции (забегая

вперед заметим, что этот приём практикуется широко и в современных постановках узбекских драматических театров). Масхарабозы, кизикчи, кукловоды широко использовали музыку, игры, обряды, танцы – пантомимы, подбирая необходимые, вписывающиеся в общий контекст народные мелодии, опираясь на такие жанры узбекской народной музыки, как лапар, старинные трудовые песни, обрядовые напевы и т. д. Впоследствии из традиций театра масхарабозов формировался узбекский драматический театр и новый жанр музыкальной драмы, который стал предтечей узбекской оперы.

В 30-е годы узбекский музыкальный театр делает свои первые шаги к профессионализации: появляются музыканты – профессионалы, которые впервые пытаются записать и скромно гармонизировать мелодический материал театральных спектаклей. Среди зачинателей называют К. Четвертакова, чьи работы имели успех (к сожалению нотный материал не сохранился) С. Рославца, М. Цветаева, Н. Миронова.

Узбекский театр 1918–1920 гг., начав свое развитие с революционных «агиток», прошёл большой путь, опираясь на традиции узбекского народного театра, уделяя большое внимание с самого начала не столько драматическому материалу, сколько музыке.

Для постановок отбирались народные мелодии, отвечавшие требованиям соответствия содержанию пьесы.

В Ташкенте 1929 году произошло окончательно жанровое разделение на драматический и музыкальный театры, хотя нередко их функции совмещались.

Лишь в 1948 году появилась первая партитура профессионального узбекского композитора М. Бурханова, специально написанная к историческому спектаклю «Алишер Навои».

Характерно, что музыкальные партитуры к пьесам исторической историко-биографической тематики, занимавшие в драматических театрах Узбекистана значительное место, в музыкальном аспекте чрезвычайно близки к узбекскому музыкальному фольклору и интонационно, и ритмически, и структурно, хотя и были опусами, созданными композиторами. В работе М. Бурханова в «Алишере Навои» музыкальная обрисовка быта, лейтмотивы главных героев пьесы – это мелодические образы по интонационной основе, по использованию усулей, ладовой переменности, принципа зонности, цитат из народной песни – ашула безусловно являются образцами композиторского фольклоризма (термин И. И. Земцовского). Словом, в музыкальной партитуре фольклорное «лицо» было специально подчеркнуто автором музыки к спектаклю специфическими свойствами мелодического тематизма, выращенного из недр народного музыкального искусства. Безусловно, театральная музыка Узбекистана развивалась в тесной связи с близким ей жанром – узбекской музыкальной драмой и с узбекским музыкальным фольклором, который стал одной из главных составляющих композиторских неавтономных работ.

Эволюционизируя, названные выше жанры, поначалу мало отличавшиеся друг от друга, переросли постепенно в самостоятельные области театральной культуры. Если в ранний период метод подбора музыки был в равной мере характерен для обоих видов, то позднее стали очевидны различия. Появились первые композиторы-профессионалы, которые, работая с театральными режиссерами в драматических постановках стали создавать специальные партитуры, тогда как в узбекской музыкальной драме прочно укоренилась и долгие годы сохранялась неизменной практика оформления спектакля отобранной режиссером традиционной национальной музыкой или авторскими одноголосными мелодиями, ранее принадлежавшие так называемым композиторам – мелодистам – бастакорам. Вместе с тем, поскольку музыкальное искусство Узбекистана носит многонациональный характер и представляется композиторами и исполнителями разных национальностей, то в сфере узбекской стилистики успешно работают русские, узбеки, корейцы, татары и многие другие музыканты – профессионалы. Б. И. Зейдман, Ф. М. Янов-Яновский, А. Малахов писали музыку к драматическим постановкам русского театра, и, напротив, «неузбекское» начало в узбекских постановках классики, как «Царь Эдип», «Отелло» и др. с музыкой А.Малахова, А. Берлина, Б. Зейдмана. Если говорить об отражении жанрового разнообразия рационального музыкального наследия в сфере узбекской музыки в драматическом театре, то необходимо отметить, к сожалению, некоторую ограниченность, вследствие использования в основном элементов ашула и лапара, танцевально-инструментальные жанры. В этом отношении и по сей день почти не прослеживаются изменения в лучшую сторону. Даже в более поздних спектаклях встречаются лишь сходные фольклорные жанры, хотя именно (его) жанровое многообразие отличает традиционную музыку и завоевание его оставляет желать лучшего. В последние двадцать лет, в жанре музыки, ситуация в драматическом театре «вобрала» в себя все черты современной культуры, причём не всегда с положительной динамикой. Значение музыки в «режиссерском» театре велико, однако, в национальном драматическом театре Узбекистана с музыкой работают методом подбора, компиляции, которая выполнена зачастую дилетантами, а точно звукорежиссёрами. Поскольку в Национальном драматическом театре Узбекистана в основном поднимается современная тематика социально-бытового плана, то и музыка подбирается лишённая вкуса.

Более высок уровень режиссёрских постановок в Академическом русском драматическом театре. При подборе используются в основном классические опусы Моцарта, Бетховена, Шопена. Беспрецедентный, не знающий в мире аналогов театр «Ильхом» занимает особое место, где музыка есть одна из главных составляющих каждой постановки. Более того, именно благодаря этому театру в Ташкенте более десяти лет проводился Международный фестиваль современной музыки «Ильхом XX». При этом театре был учреждён своеобразный коллектив «Omnibus» под руководством и вдохновлённый безвременно ушедшим режиссёром-постановщиком Марком Вайлем, а теперь

находится под руководством композитора Артёма Кима. Он представляет собой лабораторию, где музыка «оживляет» театральный спектакль и профессионально оценивается достаточно высоко. Вместе с тем именно в данной лаборатории – исполнительском коллективе ведутся работы по включению узбекского музыкального фольклора в новом, современном обрамлении тембров, гармонии, новой системе нотирования и расшифровки узбекских макомов, дотоле записанных в пятистрочной нотации, которая не удовлетворяла исполнителей-профессионалов, о чём споры не затихают и по сей день. Пережив лихие 90-е годы, упадок уровня театральных постановок и соответственно жанра музыки в драматическом театре, снижение вкусов широкой публики и не только, театр «Ильхом» начинает интенсивную работу по национальному фольклорному «озвучиванию» драматических постановок. Начинается новый этап развития жанра.

Список литературы

1. Земцовский И. И. Мелосфера Мусорского – его неизвестная родина. // Музыкальная академия. М., 2012. № 3. С. 30–35.
2. Мирхайдарова З. М. Музыка в драматическом театре Узбекистана. Т., 1981.

Мордасов А. А.
профессор, зав. кафедрой режиссуры
театрализованных представлений и праздников
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ИВАН КУПАЛА: ВОПРОСЫ РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ ЗНАКОВЫХ АСПЕКТОВ

После формирования теоретической основы по современному моделированию традиционных календарных праздников, когда были определены подходы и приемы в создании первичных функций и задач этнорежиссуры, можно вести вдумчивую работу по внедрению теории в практику. В течение многих лет кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинской государственной академии культуры и искусств, ведет проект – «Праздник Стрелы», обрядовое событие накануне наступления лета в традициях белорусского Полесья.

Сегодня в условиях общественного внимания к историческим истокам и к формированию народного самосознания встают необходимости обращения к традиционной культуре и адаптации ее форм, жанров для современных условий. Примерку мы начали с Праздника Стрелы. Продолжением может стать праздник Ивана Купала, самый таинственный, магический и сложный в реализации. Но именно этим он и привлекателен! Как импортный Хэллоуин. Противопоставить ему мы должны и можем славянскую традицию.

Итак, приступает к поиску опорных, ключевых понятий, форм, элементов для возрождения классического праздничного события в традиционной культуре.

Когда мы начинаем думать о таких соблазнительных праздниках, то в памяти сразу всплывают знакомые с детства произведения Н. В. Гоголя: «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь», «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством». Насыщенные сочными образами, странными события и мистическими явлениями они всегда привлекали внимание детского сознания. По точному замечанию М. М. Бахтина, «тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов» [2, с. 527].

Приступим к рассмотрению праздника Ивана Купала в ряду календарных, которые составляют основу крестьянской, земледельческой или аграрной архаической обрядовой культуры. Одни из праздников языческого прошлого были вписаны в календарь христианского вероучения. Другие и сегодня остаются самостоятельными народными традициями.

К середине XX в. выдающийся советский историк и фольклорист В. Я. Пропп опубликовал несколько работ, посвященных исследованию русского фольклора и народной культуры. Анализируя праздничный календарь в своем опыте историко-этнографического исследования «Русские аграрные праздники», Пропп отмечает, что изучает праздники не в отдельности. «Если изучать весь годовой цикл их, – продолжает ученый, – то сразу бросается в глаза, что между основными праздниками, при всех их отличиях, имеется ясно ощутимое сходство… они состоят из одинаковых слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда и просто тождественных. Эти составные части необходимо определить, выделить и сопоставить» [3, с. 15]. Высказанная мысль подтверждает и наше стремление определить слагаемые элементы, выделить структурные части в архаических праздниках с тем, чтобы сформировать модель для реконструкции, трансформации в современных условиях праздничной культуры. Пропп подтверждает: «изучив составные элементы, нетрудно будет восстановить и изучить весь ход каждого праздника уже на более широкой и углубленной основе» [3, с. 16].

Итак, Иван Купала – праздник летнего солнцеворота, самого длинного дня в году в разгаре лета, самой короткой и светлой ночи. Что нам предлагают исследователи? В первую очередь тематика весеннее-летнего цикла славянского народного календаря, затем основные элементы праздничной структуры.

Среди тематических приоритетов в своей работе «Мифопоэтические основы славянского народного календаря» Т. А. Агапкина [1] отмечает следующие:

- очищение;
- избавление от грехов;
- пробуждение природы;
- весеннего новолетия;
- начала и обновления;
- плодородия и фертильности;
- стимуляции брака;

- поминальная тема;
- метеорологическая;
- земледельческая;
- брачно-эротическая;
- природного пика.

Эта тематическая обойма разнообразна. Из нее необходимо выделить те смысловые блоки, которые могут лечь в фундамент идеологии праздника. Отвечают специфики праздничной ситуации в день Ивана Купалы в большей мере темы очищения, плодородия и фертильности, брачно-эротическая, в меньшей мере земледельческая и метеорологическая. Наконец, важнейшая – тема природного пика.

Центральным мифологическим персонажем без сомнения является Купала. В каждом празднике необходимы миф и обрядовые действия, связанные тематически с главным персонажем и природными явлениями. Значит стоит обратить внимание на мифологические верования, описания праздников, обрядов и обычаев, использование соответствующих терминов и фразеологии, а также жанры устного фольклора. Это позволит приступить к замыслу мистериального действа с соответствующими кодами, способными насытить выбранную форму праздничного события.

Особое значение имеет пространственно-временная составляющая праздника. Традиции Ивана Купала в этом плане облегчают поиски и решения. Праздничные действа должны сосредоточиться в лесу и на берегу озера или реки. Со всей очевидностью основные обрядовые действия и веселье должны происходить в вечернее и ночное время.

Если руководствоваться материалами и исследованиями из опыта С. М. Толстой и А. Т. Агапкиной, то в основу формальной структуры обряда входят следующие составляющие: разжигание костров; разгул нечистой силы, что требовало проведение охранительных действий; сбор целебных трав и цветов; бесчинства и озорничание молодежи; наблюдение за «игрой солнца». Такие реалии зафиксированы в Полесье. Они содержат элементы карнавального типа и представляют собой, по выражению Бахтина, своего рода «украинские сатурналии» [2, с. 529].

В каждом календарном празднике определяется вещный символ, который по традиции проходит три стадии:

1. Сооружение, изготовление, создание (требует выполнения комплекса предписаний и требований)

2. Демонстрация и действия (выставление, поднимание вверх на жердях или шестах, хождение с ним по домам или по селу в сопровождении процессии, передвижение в повозке; борьба за него; хороводы, песни и танцы вокруг него или рядом с ним; песни сопровождающие все действия)

3. Уничтожение («изгнание», «проводы», «похороны», сожжение, растерзание, потопление, сплавление, выбрасывание, закапывание и пр.) [1]

Вещный символ рассматриваемого праздника – чучело, символизирующее Купалу или предметы, обозначающие нечистую силу, которые уничтожаются в завершении обрядовых действий. Уничтожаются в огне, поэтому костер непременный элемент данного праздника.

Теперь можно «сочинять» акциональную модель в соответствии с тематическими задачами и практическими возможностями.

Остается лишь соответствовать гоголевским наблюдениям за народной жизнью, в оценке М. М. Бахтина: «…существенную роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям. Еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний. Гоголевский смех в этих рассказах – чистый народно-праздничный смех. Он амбивалентен и стихийно-материалистичен» [Рабле, с. 527].

Начальные заметки и итоги изучения научных трудов дают возможность приступить к сценарно-режиссерскому замыслу современной версии календарного праздника Ивана Купала. Ориентиры определяют труды выдающихся ученых российской науки. «Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из её обычной колеи и делают невозможное возможным» [Рабле, с. 527].

Список литературы

1. Агапкина А. Т. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 816 с. (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)

2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

3. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995. 176 с.

4. Толстая С. М. Полесский народный календарь. М.: Индрик, 2005. 600 с. (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования.)

Ованесян (Чайка) Л. Г.
канд. филол. наук, доцент (Челябинский гос. пед. ун-т)

СВЯТОЧНЫЕ ОБЫЧАИ КУРСКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ СЕЛА ПЕТРОВСКОГО УВЕЛЬСКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Село Петровское основано в 1828 году на землях Кочердыкской, позднее Андреевской волости курскими однодворцами, имеющими статус между мелкопоместным дворянством и крестьянством [1]. В настоящее время представляет Петровское сельское поселение Увельского района Челябинской области с населением 848 человек [3].

Наряду с Петровскими «куряками» (так называли курских поселенцев в округе – в 20–30-е годы XIX века) были основаны более 36 поселе-

ний в нынешнем Еткульском, Октябрьском и Увельском районах области [4]. Выделение их среди иного населения было мотивированным наличием самобытного диалекта, празднично-бытового уклада, своеобразного отношения к религии, отличных от других жителей фамилиям, фольклорного творчества, в ряду которого самобытным являются не только устные произведения, но и рукоделие. Все перечисленные позиции и составляют этнокультурное лицо курских «переходцев», выделивших их среди окружающего населения.

В настоящей статье мы опираемся на материалы фольклорной экспедиции, организованной Областным центром народного творчества и факультетом Народного художественного творчества ЧГПУ в апреле 2014 года. В числе других сел и деревень Увельского и Еткульского районов участники познакомились с традициями жителей Петровского сельского поселения. По данным 1868–1889 гг. село было благополучным и весьма богатым. На каждое из 273 крестьянских хозяйств приходилось в среднем 3 лошади, 3 коровы и 7 единиц овец, коз, свиней. Выращивали ярицу, ячмень, пшеницу, гречиху, овес, лен, коноплю, и что было редкостью среди куряков – картофель. В 1861 построена Петровско-Михайловская церковь, имеющая свою легендарную историю, пересказываемую местными жителями как фольклорное произведение. В установленное время года и число устраивались базары и ярмарки [3]. Старожилы свидетельствовали, что семьи были большие, имели от 6 до 12 детей. Браком сочетались исключительно со своими из близлежащих населенных пунктов, потому здешних можно узнать по «курецким» фамилиям – Баландины, Лавровы, Бредихины, Родионовы, Мезенцевы. Держались сплоченно, друг другу помогали [2].

Соблюдали куряки христианские праздники, но в большем почете были старинные календарные и семейные обычаи и обряды. Особенно любимы старожилами святочные дни. О них нам рассказали участники хора ветеранов Дома культуры с. Петровское. Зимний народный праздник Святки начинался после рождественской церковной службы, а с ним проводили игры молодежь, пели скоморошины, гадали, плясали, устраивали ритуальное воровство и разного рода шутки над односельчанами. Он длился 12 дней с 7 по 19 января (по старому стилю с 25 декабря по 6 января) [2].

«Юморным» вечером и ночью считалось 14 января, его называли «День творения». А творения заключались в том, чтобы утащить, тайком забрать у хозяев какую-либо хозяйственную вещь, предмет, вплоть до транспортного средства. Удавалось переставить телеги, прясла на чужой двор, к магазину, на дорогу, даже трактор утаскивали на озеро. Татьяна Федоровна Семенова (1936 г. р.) вспомнила, как постирала в праздник белье и нашла его на соседской бане. Ей участники коллектива объяснили, что работала, согрешила, а нельзя, считалось запретом, вот и расправу получила. Бывало, что через улицу веревку с бельем перетягивали – всем напоказ, а хозяину – хлопоты. Еще стучали в окна и просили назвать имя будущего

мужа. Но дружнее всех похождений обсуждали «стукалочки». Использовали их для бужения хозяев ночью, чтобы их напугать и возмутить, а от того самим устроителям доставить смех и радость. Изготавливали следующим образом: проволоку, дратву или толстые нитки натягивали через улицу и дальше, с одного конца привязывали гаечку и крепили к окну так, чтобы при натяжении гаечка стучала в окно или раму. Отсюда и название. На другом конце, в кустах прятались зачинщики и регулярно тянули за веревку. Больший эффект был, когда нить или веревку смолили, и она ночью становилась невидимой. Доходило до того, что после приведения в действие стукалочки и монотонно-надоедливого брякания, за организаторами пострадавшие гонялись с ружьем. Вот так проходил день – люди спать, а молодежь бедовать (играть) [2].

Весомое место на Святках занимали гадания. Сначала девки ряженые ходили к местной гадалке – Пановой Татьяне Павловне. Она по бобам рассказывала о судьбе. Другое гадание предусматривало следующие действия: надо было украсть с одного края села петуха, с другого – курицу. Птиц приносили в избу. Тянули жребий – кто первой будет. Валентин Дмитриевна Босякова поведала о реальном случае, когда петух попался «наеденный хорошо», а курица «не жрала никаһда». «Курица клевать и клевать. Питух и в зеркала сматрелся и туду-сюда хадил, никак ни можим даждаца. А ставили зеркало, воду, соль, уголь, зерно насыпали. Как будем жить нам жа узнать нада. Питух ни ест нисколька. Курица нажаралась и давай воду пить. Хахатали. Давай, хто будет хазяин в доме. Связываим их хвастами, хто сильней, хто пиритащит». У парней бытовало свое гадание. Они заходили в стайку (помещение для скотины) и в полной темноте тянули овечек. Кто белую возьмет – беловолосая невеста будет, кто черную – чернявая. По сучковатости избранного полена девушка определяла, выйдет ли в нынешнем году замуж, скоро ли будут дети. Характер свекрови узнавали по брошенному камню в озерную прорубь. Камень, который с шумом спускался, булькал, означал злую свекровь, а который тихо тонул – доброжелательную. Ольга Ивановна Баландина (1934 г. р.) рассказала о гадании на сон. Замок закрыла и под подушку положила. Увидела во сне парня военного в форме, и муж ее очень любил ходить в форме, а познакомились с ним сразу после армии. Все присутствующие петровцы настаивали на сбываемости результатов гаданий, о чем привели немало примеров.

На святочные вечерки молодежь сходилась в одном из сельских домов по договоренности с хозяевами. Веселье наполнялось скоморошинами под названием «Сентетюриха», «Николашка молоденький», «У Матаньки ночевал». Сентетюриха сочетает небыличное и реалистичное содержание, состоит из повторяющейся двухстрочной строфы, распетой в мажорной и минорной четырехступенных попевках. Напев весьма распространенный, но поэтический вариант своеобразен. «Николашку молоденького» певицы называют частушками, хотя песня аналогична предыдущей, но различен

поэтический текст, имеющий развивающийся сюжет и единого героя – Николашку. Начиная после поста пели шуточную песню «У Матаньки ночевал» про то, как жена мужа лечила после ночевки у Матаньки. Там он с печи оборвался и «проломил буйну головку». Оканчивается текст речитативом от лица жены: «Ты шатался по ночам, вот лечись теперь и сам!». Хотя звучит песня в миноре, но имеет как и все предыдущие, плясовой характер. Репертуар святок наполнен игровыми произведениями, что подразумевает их театрализацию. Инсценировка складывается исходя из происходящих в содержании событий. Например, «На лавке сижу, посиживаю» (вариант песни «Кумушки-то пьют»). Приносили санки, хомут и разыгрывали ролевые сценки: парень надевал хомут на девку, садился в сани и понукал ее под слова: Не то мне досадно, что я воз везу,

А то мне досадно, что муж на возу
Аб адном глазу, с чирьям на насу.
На горку-та едет – похлыстывает,
А с горки съежжает – посвистывает.

Популярностью пользовались целовальные хороводы – «Дрема» и «Все б я по сеничкам ходила». Первый хоровод у куряков делится на 2 части – хороводную и плясовую. Мелодия строится на нисходящей малотерцовой попевке 4-й и 2-й ступеней, расширяющейся к концу куплетов до кварты и, приходя к 1-й ступени – устою (тонике) из минорного в мажорное звучание. Разыгрывается также, как и иные варианты – парень садится на стул и делает вид, что спит. Девки ходят по кругу. Наконец, парень встает и выбирает любимицу во время пения плясовой части: «Глянь-ка, Дрема – кто пригож, выбирай кого захошь». Игровая песня «Все б я по сеничкам ходила» инсценировалась так: девушка ходит, выбирает милого, выводит в круг, садит его на свои колени. Затем они поворачиваются спиной друг к другу и после команды «раз, два, три» поворачиваются лицом. Поворот в одну сторону означает поцелуй, в разные – разлуку. Надо отметить весьма демократичные слова песни относительно выбора партнеров: «Если любишь, то скажися, если не любишь – откажися», что встречается довольно редко в подобных произведениях. Руководил вечерочным процессом старший по возрасту, более опытный и уважаемый парень – «зательник». Он сводил, разводил, избирал пары в игре, наделялся своеобразными полномочиями свата.

В петровских святках отразилось своеобразие обычаев и фольклора курских переселенцев на Южном Урале. При правильном подходе интересные формы традиционного досуга, песенный, плясовой, игровой репертуар, могутт сыграть положительную роль в воспитании современных детей и молодежи.

Список литературы

1. Дети боярские или История одного русского рода [Электронный ресурс]. URL: pereformat.ru/2013/12/deti-boyarski...ОДНОДВорцы

2. Материалы фольклорной экспедиции по местам курских переселенцев в Увельский район Челябинской области 2014 года. Рук. Л.Г. Ованесян.
3. Село Петровское [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.wikimapia.org›14324698/ru/Петровское
4. Список населенных мест Челябинского уезда. Изд. Уезд. земства. Челябинск: тип. «Печат. дело», 1916. 215 с.

Омельченко Е. В.
канд. пед. наук, доцент (Челябинский гос. пед. ун-т)

АНТИВАНИТАТИЗМ КАК ФАСЦИНАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ В ФИЛЬМАХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Важнейшим средством интеллектуально-духовного выражения и особым коммуникативным пространством является кинематограф.

Нет сомнений в том, что творчество А. Тарковского не оставляет равнодушным зрителя, имеющего достаточный опыт познания явлений мира, интеллектуально-духовный потенциал, позволяющий воспринять и понять эти культурные образцы.

Цель данного исследования – проанализировать фасцинативные воздействующие явления в творчестве известного русского режиссера А. Тарковского. Сложность и многоплановость, высокий духовный смысл произведений обусловили интерес к его картинам.

Андрей Тарковский рассуждал о том, что зритель должен быть не пассивным потребителем информации, а «соучастником замысла», творцом. Для этого мало использовать обычную прямую последовательность подачи кинематографического материала, важно опираться на «ассоциативное сцепление», объединение чувственной и рациональной оценки происходящего. Режиссер был сторонником интерпретации событий и явлений фильма, позволяющих использовать возможности додумывания [7].

Определимся с понятиями, базовыми положениями, концепциями статьи. Фасцинация – это коммуникативное явление, имеющее глубинную нейрофизиологическую, воздействующую природу. Как коммуникативный процесс, фасцинация представляет собой воздействие с целью интенсификации восприятия и освоения информации слушателем [5].

Рассматривая творчество А. Тарковского в аспекте теории коммуникации с фасцинативной составляющей, можно, не утрачивая определяющей его идеи, – огромного духовного и интеллектуального заряда, – выявить **фасцинативные явления**, которые позволяют и воспринять информацию, заложенную в фильме (социально-исторические пласты), и продлить моменты духовного откровения в ходе эмпатического восприятия произведений автора.

На наш взгляд, понимание фильмов А. Тарковского с исчерпывающей полнотой можно характеризовать признаками фасцинативного воздействия – завороженность, захваченность, эмпатическое погружение, повы-

шенное внимание, «эмоциональное кружение», сосредоточенность, выражаемая в нацеленности на мыслительную и эмоциональную доминанту, наконец, выраженное стремление к повторяемости – в желании обратиться к просмотру фильмов несколько раз.

Антиванитатизм понимаемый как отсутствие суетливости, созерцательность, передается стилистикой и ритмикой фильмов художника. Во множестве эпизодов режиссер буквально заставляет зрителя остановить мгновение. Весьма показателен в этом смысле эпизод невесомости в фильме «Солярис».

В ракурсе исследования обратим внимание, что под фасцинацией подразумевается полное погружение в коммуникативное пространство, определяющее «страсть к образу». Роже Кайуа, объясняя феномен фасцинации, выделял физиологические и гипнотические факторы, что порождает эффект головокружения и вызывает состояние, которое философ определили метафорой – «искушение пространством» [4]. Это значит своего рода «завороженность пустотой», следование ритму, некое утомление, состояние между бытием и небытием. Но, как ни парадоксально, именно в таком отрешенном состоянии (отрешенном от быта, суеты, мелочей существования) возможно постижение сверхсмысла и предельной истины. В определение этого состояния можно включить созерцание, ощущение духовного парения, покоя, благодати.

По теории Жака Деррида, в определенных состояниях духа «Я» и «другой» могут обращаться друг к другу [4]. В понятие «другой» входят экзистенциальные сущности (скрытый внутренний мир самого человека), Бог, вселенная, Космос. При этом подсознательные мотивы превращаются в осмысленные концепты, то есть, с лингвистической точки зрения, осуществляется экстериоризация внутренней речи, возникает диалог.

Для произведений Тарковского огромное значение имеет **диалог,** выступающий как особое культурно-философское явление [1]. С точки зрения содержания, он требует активного слушания, внимания и отзвука со стороны зрителя, потому что чаще всего исповедален. По форме – это диалог автора со зрителем, демонстрирующий эффект сопричастности, продуцирующий рефлексию (диалог культур), диалоги героев, диалоги героев со зрителями (с явно и неявно выраженной апеллятивностью).

Обратим внимание на то, что монологичная форма речи здесь апеллятивна, внутренне диалогична, требует резонанса. Интенция данных высказываний – стремление выразить себя и найти понимание. По содержанию монологи – это откровения, проповеди, наставления, таким образом изначально подразумевают отклик и резонанс слушателя. Истоками диалога в этом смысле являются особенности режиссуры и воздейственности. По гипотезе Р. Барта, смысл в сочетании с эмоциональностью отличается недосказанностью, что приводит к открытости диалога автора и слушателя, так происходит процесс включения адресата в совместный поиск инфор-

мации, который сводится к «поиску человека в человеке» [1, с. 42]. Диалог синергетичен – он подразумевает активное динамическое состояние личности или «иконическое зависание и статику». Оба процесса приводят к рождению новых смыслов. По Бахтину, отношение к смыслу всегда диалогично, а сотворчество представляет собой диалогическую гармонизацию [1]. Диалогизация коммуникативного пространства способствует реализации мысли А. Тарковского о том, что зритель должен оказываться перед выбором собственного решения и быть соавтором создателя картины.

Диалог – это концептуальность, смысловая квинтэссенция, эмоциональная напряженность, предельная искренность; он отличается установкой на резонанс, энергетичностью и высокой тональностью. Мыслится самоанализ героев, проявляется стремление уравновесить их внутренние убеждения с реальностью. Диалоги в фильмах А. Тарковского – продукты экстериоризации внутренней речи героя. В них присутствует недосказанность, дискретность, что в данном случае и свидетельствует о заряжающем интеллектуально-эмоциональном накале, провоцирующем ответные эмоции слушателя.

Монолог Хари: *«…мне кажется, что Крис… Кельвин… более последователен, чем вы оба. В нечеловеческих условиях он ведет себя по-человечески, а вы делаете вид, что вас это не касается и считаете своих гостей… чем-то внешним, мешающим. А ведь это вы сами, это ваша совесть… А Крис меня любит. Может, он не меня любит, а просто защищается от самого себя… Это не важно, почему человек любит. Это у всех по-разному. Я становлюсь человеком. И чувствую не меньше, чем вы… Я – человек…».*

Языковой аспект анализа монолога позволяет сделать следующие выводы. Лексика нейтральна. Действует закон простых слов (И. А. Стернин) [6]. Присутствуют лексические повторы, определяющие ключевые, символические, смыслообразующие единицы текста (*человек, по-человечески, нечеловеческих, любит*). На синтаксическом уровне отмечается неполнота предложений, парцеляции, что и выражает недосказанность. Стилистическим средством выразительности выступает парадоксальность, выражаемая посредством градации («*Я становлюсь человеком… Я человек*»). Лексические повторы создают ритмизацию. Таким образом, фасцинативными средствами в монологе Хари являются эмпатичность, апеллятивность, недосказанность, метафоризация, повторяемость (ритмизация).

Монолог Криса: «Ну вот, я тебя люблю. Но любовь – это чувство, которое можно переживать, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие. А любишь то, что можно потерять: себя, женщину, Родину. До сегодняшнего дня человечество было попросту недоступно для любви. А может быть, мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви. А?..».

Монолог Криса является своего рода ответом размышлением, эмоционально-мыслительным резонансом на монолог Хари. Присутствует лекси-

ческий повтор ключевого слова «любовь». Сам монолог по сути сводится к вопросу, задаваемому всем слушателям. В данном монологе присутствует апеллятивность, недосказанность, развернутая концептуальность, метафоризация, повторяемость и афористичность.

Повторяемость содержания, структуры, языковых единиц, средств выразительности, акцентов, пауз, создающие ритмизацию, здесь имплицитно свидетельствуют о духовной связи Криса и Хари. Таким образом, монологи, произносимые в фильме в разное время, в разном пространстве, сливаются в диалог.

Фасцинативным действием обладают активные энергетичные, заражающие процессы, объекты, образы, производящие особые впечатления и в сути своей обладающие суггестивным потенциалом. В этом смысле образ океана Солярис, как подвижная мыслящая субстанция, созерцание и эстетизация состояния невесомости в вышеприведенном эпизоде – объекты и процессы антиванитатичные и фасциногенные, маркированные сверхзначимостью в ходе восприятия идей режиссера. Таким образом, эпизод невесомости, парение под музыку Баха выражает духовное слияние Хари и Криса.

Длительность фильмов, иногда дилетантски трактуемая как затянутость, – это стилевой хронотоп, благодаря которому автор и герои, автор и зритель имеют возможность вступать в диалог не только друг с другом, но и со временем, с Космосом, с вечностью.

Все это представляет собой гармоничную картину, в которой каждый штрих создает эффект «затягивающего текста», завороженного восприятия зрителя [2], фасцинативной воронки. А. Тарковский размышлял о функции искусства, где форма выступает в виде эмоционального потрясения, катарсиса для зрителя.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 308 с.

2. Голубович К. Предложение, от которого невозможно отказаться // Новое литературное обозрение. 2012. N 18.

3. Загребин С.С. Этика Тарковского. Челябинск: Работа плюс, 2012. 307 с.

4. Зенкин С. Явленное сакральное (numen) // Социологическое обозрение. Т. 10. N 1–2. 2011. С. 216–219.

5. Омельченко Е. В. Фасцинативная коммуникативная стратегия в различных типах дискурса: монография; М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО Челябинский гос. педагогический ун-т. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. педагогического ун-та, 2013. 222 с.

6. Стернин И. А. Введение в речевое воздействие. Воронеж, 2001. 252 с.

7. Тарковский А. Запечатленное время [Электронный ресурс]. URL: http://www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkovsky_time.php.

Опарина Н. А.
канд. пед. наук, проф. (Московский городской пед. ун-т)

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ФОЛЬКЛОРА КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ

Во многих формах современного детского досуга сохраняются народные традиции, и это отрадно, так как во время таких мероприятий современный ребёнок, кроме приобщения к народному искусству, получает ещё и импульс к собственному творческому развитию. Этому способствует и повышенная эмоциональность, и особый жизнеутверждающий настрой праздничных действ.

Принцип пробуждения творческих способностей у каждого ребёнка является одним из принципов фольклорной традиции, поскольку фольклор требует от одного и того же человека разных способностей, которые он должен развивать и закреплять в повседневной жизни – петь, танцевать, импровизируя сочинять и т. д. Д. Б. Кабалевский утверждал, что музыке надо учить всех детей, так же, как и истории, математике и др.: «Почему музыкой, этим чудесным созданием человеческого гения, без которого не может прожить свою жизнь ни физик, ни географ, ни историк, должны заниматься только избранные, особо одарённые дети?» [1]

Развитие ребенка включает в себя ряд важных процессов: развитие наблюдательности, восприятия, памяти и воображения. «Переход процессов мышления на новую ступень и связанная с этим перестройка всех остальных процессов и составляет основное содержание умственного развития детей» [6, с. 61].

Учитывая тот фактор, что у детей непроизвольное внимание преобладает над произвольным, художественно-творческую работу с ними важно организовывать без утомительных репетиций, повторов, упражнений. В основе работы с ребятами должен лежать принцип добровольности, естественности, заинтересованности и посильной сложности. К. Д. Ушинский предостерегал: «Губительно действует на ребёнка всякая слишком долгая и постоянная деятельность в одном направлении» [4, с. 88].

Что касается такого важного компонента художественно-творческих способностей, как воображение, то его важно постоянно развивать. К. Паустовский писал: «Воображению мы обязаны всеми величайшими произведениями искусства» [2, с. 75].

В. А. Сухомлинский в своих сочинениях убеждённо отстаивает «стиховое» воспитание: «Убогость слова – это убогость мысли, а благодаря словотворчеству дети становятся чувствительней к тончайшим средствам влияния – к слову и красоте» [3, с. 157].

Потребность к творчеству, к сожалению, с годами угасает. Эти неутешительные выводы и наблюдения делают педагоги, психологи, писатели, родители. Чрезвычайно точно сказал К. И. Чуковский: «Всякое непонимание, незнание мучает ребёнка, как боль. Мы все к двадцатилетнему

возрасту были бы великими химиками, математиками, ботаниками, если бы это жгучее любопытство не ослабевало бы в нас…». [5, с. 466]

Ничто не скрепляет и не украшает жизнь детского коллектива так, как традиции. Фольклорные традиции, способствующие художественному воспитанию и развитию детей, дошли до наших дней также, благодаря их опоре на определённые педагогические принципы:

Итак, **1.** – **Вариативность** в фольклоре, как принцип художественно-творческого развития личности.

2. Импровизационность – Нередко требуется видоизменить слова, присочинить что-то своё в текст песни, сказки или видоизменить эпизод. В работе с современными детьми воспитание умения импровизировать становится одной из важнейших задач.

3. Принцип естественности – это возникновение произведения и исполнения его в естественных условиях, а не в надуманных обстоятельствах.

4. Принцип востребованности – это принцип востребованности того или иного творческого умения от ребёнка в тот или иной момент, в тех или иных обстоятельствах.

5. Принцип преемственности – этот принцип дошёл до нас и от народной, и от научной педагогики.

6. Принцип учёта возрастных и индивидуальных особенностей.

7. Принцип наглядности как один из ведущих дидактических принципов также заложен и в фольклорно-педагогических традициях художественно-творческого воспитания детей.

8. Принцип коллективности творчества – также органично пришёл к нам от фольклорной традиции.

9. Для успешного выполнения задач художественного-творческого воспитания детей важно соблюдать и **принцип постепенности**, и

10. Принцип закрепляемости.

11. В народной педагогике очень многое держится на **принципе воспитания ребёнка в радости, в условиях, несущих ребёнку положительные эмоции.** В таких условиях ребёнок более активен, восприимчив, творчески продуктивен. Свидетельством того, что народ в воспитании детей руководствовался этим принципом, является вся поэзия пестования и последующий фольклор, обращённый к детям.

12. Фольклор как синкретическое искусство утверждает **принцип комплексного развития способностей.** И в сегодняшних формах работы с детьми важно создавать такие условия, в которых бы у ребёнка развивались разные способности.

13. Принцип воспитания у детей потребности в творчестве и распространение этой потребности на другие виды деятельности – проверен на практике многими педагогами. Дети, которые привыкли трудиться и стремятся к самосовершенствованию в одном виде творчества, проявляют эти качества и в другом творческом деле.

14. Принцип воспитания и развития способностей детей в деятельности.

Руководствуясь выше названными принципами художественно-творческой работы с детьми, педагоги применяют разные приёмы и методы, способствующие более эффективному развитию тех или иных творческих способностей ребят**. К ним относятся методы:**

– рассказывания, воспитания на примере, поощрения, соревнования, упражнений, контроля, анализа, наблюдения и др.

Наиболее приемлемыми приёмами в организационно-творческой работе являются: приём новизны, приём удивления, эффектности, приём анализа жизненных и художественных ситуаций, приём подражательности, прием игровых ситуаций и др.

Названные методы и приёмы свойственны самой природе народного воспитания, соответствуют фольклорно-педагогическим традициям и воспринимаются детьми естественно и непринуждённо.

Список литературы

1. Кабалевский Д. Б. Идейная основа массового музыкального воспитания в СССР. М., 1975.
2. Паустовский К. О писательском труде. Поэзия и проза. М.: Совет. писатель, 1955. С. 75.
3. Сухомлинский В. А. О воспитании. М.: Политиздат, 1978. С. 157.
4. Ушинский К.Д. Собр. Соч. т. 8. изд. АПН РСФСРЮ 1950. С. 88.
5. Чуковский К.И. Стихи и сказки. От двух до пяти. М.: Детская лит., 1984. С. 466.
6. Эльконин Д. Б. Психология обучения младшего школьника. М.: Знание, № 10, 1974. С. 23.

Перчик В. Д.
(г. Челябинск)

СКАУТИНГ – ТРАДИЦИИ В ПЕСНЯХ И ДЕЛАХ (ИЗ ОПЫТА ИЗУЧЕНИЯ СКАУТСКОГО ФОЛЬКЛОРА)

Сегодня в нашем обществе нет единого мнения, какой должна быть организация, объединяющая всех детей России, начиная с младшего возраста и кончая взрослыми подростками. Не вдаваясь в различные взгляды и дискуссии на эту тему, все педагоги, руководители, политические деятели сходятся в одном, что, развалив СССР, страна потеряла огромную Всесоюзную пионерскую организацию, ее младшее звено – октябрятское движение и старший отряд – комсомол. Однако не все сегодня помнят, что многие традиции в нашей стране выросли из скаутизма – всемирного юношеского движения, в основе которого лежит знаменитый скаутский метод. Суть его в том, что воспитание проводится на основе ***Обещания*** (пионеры СССР приняли его как свое), каждый скаут (пионер) добровольно брал на себя обязательство исполнять свой долг перед Богом и страной (Родиной), друзьями и знаменем. Девиз скаутов ***«Будь готов!»*** призывал к традиционным ценностям и требовал от каждого выносливости, ловкости, умений выжить самому и спасти других. Все это находит отражение в Гимне российских скаутов-разведчиков:

Будь готов, разведчик, к делу честному,
Трудный путь лежит перед тобой,
Глянь же смело в очи неизвестному,
Бодрый телом, мыслью и душой!
Припев: Будь готов! Будь готов! Будь готов! [1]

Поэт Николай Адуев четко уловил в своих стихах традиции, присущие народу российскому, которые должны передаваться подрастающему поколению и сопровождать юношу или девушку, вступающих в организацию, всю сознательную жизнь.

Прошли годы, и возрожденная из пепла Российская скаутская организация бережно приняла традиции старшего поколения в современном гимне; современные скауты торжественно заверяют в том, что они «будущее России», что им, как и раньше, «по плечу любая высота», и они тоже готовы «добрыми делами добрый на земле оставить след!».

Солнце над планетой – наше знамя!
Нам достался лучший из миров!
Будущее Родины за нами,
Скаут, за Россию будь готов! [2].

Эти два произведения, написанные в разное время, – духовный, исторический, традиционный патриотический фольклор; он связал поколения, которые взяли на вооружение принципы, заложенные в клятвах, обещаниях тех, кто стоял у истоков движения, и тех, кто принял от них эстафету сейчас. Клятвы, костры, обещания, галстуки, эмблемы, нашивки, сборы, походы – все это привлекает подростков, а главное – разведчество: это значит, что можно сравнить свои действия и поступки со своими любимыми героями: младшим выбрать «псевдо» из сказок, старшим – из книг о героях – разведчиках или былинных героях; девочкам, любителям природы, «псевдо» – из названия цветка или злака. Первый скаутский отряд, собранный будущим полковником Российской армии Олегом Ивановичем Пантюховым в 1909 году, назывался «Бобры». Скауты нашего времени помнят об этом и с удовольствием распевают:

Честь и законы ведут нас дорогой,
Клич наш известен: «Всегда Будь готов!»
Наш покровитель – Небесный Георгий,
Наш основатель – Олег Пантюхов[3].

Белая лилия; трехцветный флаг; трехцветный галстук; небесный покровитель Святой Георгий; основатель движения в России Олег Пантюхов – эти святые символы скаутского движения говорят о том, что наши дети не из тех, «кто не помнит родство», а наоборот те, кто хранит и бережно собирает память о старших, кто числит себя не оторванным от всего мира, а участником большого красивого дела, где есть место каждому подростку. Красивая белая лилия с тремя лепестками на фиолетово-лиловом фоне – этот знак принадлежит только Всемирной Организации Скаутского Движе-

ния и признается всеми как символ Всемирного Скаутского Движения. В России национальная Идея зиждилась на трех принципах: «За Веру, Царя и Отечество!». Поэтому для России скаутизм играл особую роль, так, как любой элемент солидарности, привносимый в жизнь российского общества. Однако, просуществовав в России около десяти лет, скаутизм был объявлен враждебным движением. Репрессии участников последовали незамедлительно. В апреле 1926г. ОГПУ произвело массовые аресты скаутов: были арестованы многие скаутские руководители, среди которых и первый челябинский скаут – мастер Владимир Анатольевич Собинин, и отправлены главным образом в Соловецкий лагерь.

Русский скаутизм приняла эмиграция, и было положено начало работе скаутов России в зарубежье. Скауты эмиграции создали Национальную Организацию Русских Скаутов (НОРС), их можно было найти везде – в Западной Европе, Австралии, Южной и Северной Америке. Они грезили о встрече с Россией, оставаясь верными присяге и воинскому долгу, и в этом случае показательна дорожная песня эскадрона имени поручика Ржевского, знаменитого персонажа русского фольклора:

Нам слишком много вынести дано –
Наворожила матушка – судьба.
Мы пьём разлуки горькое вино
без привкуса прощанья на губах[4].

Не обошло движение и присущего только нашему народу национального русского романса, представителями которого была Плевицкая во Франции, Янчевецкая в Югославии. К примеру, вот такой, любимый старшими скаутами в сегодняшних лагерях и на сборах, романс:

В старой церквушке, у озера ясного,
Там, где горят купола золоченные,
Старый священник, с кадилом и рясою,
Нас обвенчает под звуки блаженные.
И, укрываясь фатой белоснежною
от мира ненастного, хмурого, серого,
Мы поцелуемся, юные, нежные,
Богу покорные, и в бога не веруя.[5].

В 1922 г. было принято решение о создании детской коммунистической организации, перенявшей ряд внешних форм скаутинга. Н. К. Крупская требовала использовать некоторые элементы скаутизма для работы по созданию детской коммунистической организации, для воспитания будущих граждан коммунистического общества, и все это привело к рождению 19 мая 1922 года пионерской организации СССР. Вспомним любимый пионерский фольклор: *«Здравствуй, милая картошка…»*, но мало кто знает историю ее создания. В начале 1920-х годов поэту Александру Жарову было поручено «приспособить» песню для пионерской организации. Жаров сохранил первые пять куплетов (изменив начало на «*Ну, споемте-ка, ребя-*

та» и слова «*лагерников идеал*» на «*пионеров идеал*»); при этом он отбросил зарисовки лагерного быта и вставил следующий куплет:

Чем картошечка в мундире,
Лучше блюда не найдёшь,
Ни в Крыму, ни на Памире,
Целый свет хоть обойдёшь. [6].

Сегодняшние скауты исполняют эту песню так, как пели ее первые скаутские отряды:

Дым костра, луны сиянье, белый пепел и зола,
Дразнит наше обонянье
Дух картошки из костра.
Ах ты, милая картошка,
Низко бьем тебе челом,
Даже дальняя дорожка нам с тобою нипочем.

Традиции, личностное развитие участников (стимулирующие и развивающие программы) – специальные программы, призывающие участников к самосовершенствованию через развитие, выполнение гражданского и духовного долга, через участие в местных, региональных национальных и международных проектах. Применение новых и старых форм, таких, как специальности, разрядная система, проектная деятельность, цикловые игры, развивают подростков, способствуют самоутверждению, сохранению традиций, фольклора, русского национального духа. В разных странах у скаутов могут быть разные праздники, но есть те, которые отмечаются всеми скаутами мира, в том числе и в России. К примеру, 30 апреля «День первого костра», праздник российских скаутов, когда в 1909 году в Павловске был зажжен первый скаутский костер, и вокруг него собрались первые скауты России – мальчишки, которых собрал в скаутский отряд Олег Иванович Пантюхов; или День Матери, который введен 1 декабря 1915 года Обществом "Русский Скаут». Этот специально посвященный матери день, подчеркивая в глазах скаута святость чувства, связывающего мать с детьми, приучает его и в остальные дни года особенно сердечно и почтительно относиться к своим матерям.

Мы состоим из наших пап и мам, и даже если отрицаем это,
то временами разные приметы родителей напоминают нам.(8)

Сегодня приблизительная численность Российского скаутинга в настоящее время составляет 80 000 человек, однако в России нет единой организации скаутов. Вот и в Челябинской области несколько организаций представляют скаутское движение, но в любом деле есть первые, так и в этом, когда на озере Тургояк, под городом Миассом, в 1990 году был организован скаутский лагерь, действующий по сей день, у истоков которого стоял выдающийся кинодраматург, лауреат Государственной премии Виктор Петров, отмеченный ОРЮР – Организацией Российских Юных Разведчиков. На последнем костре ребята поют такие песни:

Друг о друге забывать нам нельзя,
Снова вместе соберутся друзья,
Песни старые опять зазвучат,
Если скаут – значит друг, значит брат… и т.д.[9].

Проследив историю развития и современное существование скаутизма на примере песен, ставших фольклорными, и деятельностью ребят, мы можем с уверенностью сказать, что, пережив гонения советской власти и вновь возродившись в современной России, движение полностью оправдывает себя, с точностью выполняя задачи и во всём следуя скаутскому методу.

«Скаут однажды – скаут на всю жизнь».
Скаут – настоящий патриот
Скаут никогда не даст в обиду
Скаут пользу людям принесёт,
И вдруг изменит он Россию.
Будущее всей нашей страны –
Скаутинг, ведь ты же это знаешь.
Скаут – это просто я и ты,
Ты страну к вершинам поднимаешь [10].

Список литературы

1. Гимн Российских скаутов-разведчиков / сл. Н. Адуева; муз. В. Попова. Старая традиционная мелодия. Смешанный хор с фортепиано / сл. Н. Адуева; гармонизировано скм. И. А. Гарднером. Прил. к № 5 Вестника Скаута. 1923. Авг. Издание патруля «Сова». Белград. Ул. Краля Милютина, № 48, ноты, с. о. шап. 4 с. 343 мм.

2. Гимн скаутов Российской Скаутской Организации / сл. Е. Катиной; муз. И. Комаровой. http://rfwiki.org / Скаутское движение (Интернет, июль 2014);

3.Слова и музыка неизвестных авторов.

4.Стихи Н. Нагуманова, муз. В. Бикчентаева «Белое дело». Песенник ОРЮР Дружина «Царское Село» Нью-Йорк – США – 1989 / ред. инс. М. Думанова; худож. ред. држ. В. Думанова. н.о. оф. 46 с. 105 мм.

5. Романс неизвестных авторов. «Белое дело». http://scoutsluga.narod.ru/Ctraniciictoriy.html; http://www.scoutmaster.ru/ru/hist/history.htm; http://www.scoutclub.ru/page-scout.html (Интернет, июль 2014)

6. Вставка к песне «Картошка» поэта А. Жарова. Черных В. Е. Твой скаутский путь. М., 1996.

7. Песня «Картошка» / сл. Н. Адуева; муз. В. Попова. Песни [Изд.: подпольного КДВ. Сохранилась только одна стр. с песней «Картошка»] Нидерзахсверфен март 1945. н. о. пиш.маш. 208 мм.

8. Мы состоим из наших Пап и Мам / авт. – скаут, израильский поэт Петр Давыдов. http://www.orur.ru/ruki-pishut/552-2012-06-06-10-21-11.html (Интернет, июль 2014);

9. Песня челябинских скаутов.

10. Скаут / сл. и муз. Николая Синюгина. http://historyonline.livejournal.com/260766.html (Интернет, июль 2014)

Пигарева С. И.
председатель Общества русской
народной культуры «Большая Медведица»,
соискатель (Уральский федеральный ун-т
им. Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург)

ОБРЯД «ПОХОРОНЫ СТРОМЫ» СЕЛА ШУТИЛОВО НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЙ 2008–2011 гг.)

Современная праздничная культура – полифункциональное явление, заключающее в себя огромное разнообразие праздников, среди которых традиционным праздникам и обрядам, являющимся, как правило, их ядром, уделяется свое место. Место это сегодня – невелико. Процессы, происходящие в нашем обществе – смена мировоззрения, социально-экономические изменения, глобализация – приводят к пренебрежению большей части населения страны своим духовным наследием и его обесцениванию. Что, в свою очередь, сказывается в понижение интереса к исконно традиционным обрядам со стороны не только населения, но и организаций или физических лиц, создающих экономические условия жизни того или иного обряда или праздника. Современная праздничная культура сегодня терпит бедствие с точки зрения утраты своей традиционной основы, содержащей в себе культурный код народа.

Традиционные обряды и праздники, которые еще сохраняются в большинстве своем как узколокальные, стоят на грани исчезновения и являются по сути своей заповедным фондом духовного наследия русского народа, требующего пристально внимания специалистов, изучающих и популяризирующих праздничную культуру.

К локальным обрядам, который является жемчужиной современной традиционной праздничной культуры, является обряд «Похороны Стромы».

Проводится он в селе Шутилово Первомайского района Нижегородской области непосредственными носителями своей традиции. Разыгрывается так, как разыгрывался, по словам жителей Шутилова, их родителями. *«Наши родители – наряжались и чудили в Строму-то. Ой, умрешь же со смеху, какие старухи были чудачки! Плачут, причитывают… Или врач лечит, бегает… Чудят, чудят…», «А я все, как мама озорую…»* [АБМ, Ш-2008. А-17]. Значение обряда местные жители ценят очень высоко. Для них это – основной праздник в году. *«Для нас Строма – важнее Нового года»* [АБМ, Ш-2008. А-3].

Похороны Стромы относятся к магическим аграрным обрядам, проводившихся нашими предками в конце весны – начале лета и способствовавших плодородию земли и обновлению мира. Олицетворением уходящей весны является изготавливаемая в человеческий рост кукла-«веснянка».

Ранее кукла изготавливалась из соломы [5, 333 с.; 10, 12 с.], сейчас – из ветоши и сена или скошенной травы, что знаменует ветхое, потрепанное, истасканное состояние весны. Такое же значение шутиловцы придают и имени Строма. Существует местная версия этимологии имени Стромы. Соответственно ей, имя произошло от основы местного слова «стромный», которое означает «ветхий, потрепанный». Символом весны в убранстве Стромы служит венок из свежих цветов. Форма похорон и другие составляющие обряда (такие, как тип куклы, структура, использование в обряде причитаний и закликов) говорят о его архаичности [5, с. 335; 6, с. 92]. По мнению исследователей, обряд похорон Стромы является местным вариантом обряда похорон Костромы, широко бытовавшего в Пензенской, Симбирской, Воронежской, Владимирской губерниях в Шутилово вследствие появления на этой земле представителей разных традиций, перевезенных помещиками из ближних губерний [5, с. 333–335; 6, с. 91; 10, с. 12].

Современный обряд похорон Стромы трансформировался в полифункциональный, с первостепенной задачей презентации и сохранения духовного наследия села. Он проводится местными жителями села Шутилова Первомайского района Нижегородской области. С 2008 по 2011 г. нам удалось зафиксировать четыре обряда «похорон Стромы», которые вели представительницы старшего поколения – Евдокия Ильинична Новикова (1929 г. р.), Татьяна Васильевна Семёнова (1926 г. р.), Александра Алексеевна Климова (1935 г. р.), которые с малолетства были их непосредственными участницами. После 2011 г., насколько нам известно, обряд проводится под руководством местных жителей более молодого поколения. В частности, директора местного дома культуры Натальи Алексеевны Новиковой.

Изменив свое значение, обряд сохранил свою структуру. Прежде всего, его продолжительность, сюжетный ход и набор персонажей.

Похороны Стромы – многодневное игровое действие, которое включает в себя всех присутствующих. Во время наших записей обряда, он игрался с четверга недели после Троицы и завершался в понедельник. Ранее, в 20-е годы он игрался неделю или шесть дней [6, с. 89], в конце 20 века его продолжительность сократилась до трех или двух [АБМ, Шутилово-2008, А-2; 2].

Сюжетная линия обряда выглядит следующим образом: появление Стромы, включение ее в жизнь села через обход домов или приход к ней односельчанами и гостями, а также через активное повествование ее биографии, болезнь, смерть, похороны и поминки. Эта линия сохраняется и является устойчивой, несмотря на спонтанность и импровизационность действия, которую шутиловцы осознают как необходимую игровую составляющую и называют «самотёком» [9, с. 48].

Постоянен и набор основных персонажей обряда – куклы и людиряженые. Помимо Стромы в игре часто участвуют другие куклы: «дочка», «сынок», «жених». Создаются они непосредственно в самой игре, никогда не придумываются заранее. Ряженые в основном появляются в воскресенье –

день похорон Стромы. В их состав обязательно входят: «доктор», пытающийся лечить Строму и ее родственников, подтверждающий факт смерти; «поп», который отпевает Строму с помощью непристойных выражений; «плакальщица», которая причитает над «усопшей»; травести – ряженые в женщин мужчины и наоборот, представляющиеся родственниками Стромы; «иностранцы». Иностранцы могут быть представителями разных стран – «американской тетушкой», «негром» и т. д., но их присутствие в обряде обязательно.

Ряженые появляются последовательно, как правило, в воскресенье: сначала появляются «родные» и «иностранцы». Мы наблюдали их появление со свадебным поездом, устроенным вокруг куклы – «жениха Василия», приехавшего с другого конца деревни (2008 г.) и ватагой во главе с местными гармонистами (2009–2011 гг.). Они отыгрывали – каждый в ключе своего персонажа – «несчастье», приключившееся со Стромой. Затем звался «доктор», констатирующий смерть. После чего обнаруживала своими причетами «плакальщица». Следующим появлялся «поп» с «кадилом» из лаптя или банки. После «отпевания» дети и ряженые на носилках выносят Строму и кукол за черту села, на луг, где ее разрывают – «трепят». Важно, что трепание Стромы производят дети. Ранее детей (по нравственным соображениям [2]) не допускали до игр вокруг Стромы, и они ожидали процессию у поля. Сейчас на участие детей запретов нет. Их, наоборот, пытаются включить в игру. И они выполняют основную миссию – вынос Стромы и разрывание ее. Причем, важным отмечают разбрасывание сена, которым набито ее тело на людей, что трактуется как наделение людей силой. Ранее сено или солому разбрасывали на поля [2; 5, с. 337].

После разрывания Стромы все возвращаются в село, к дому, откуда вынесли Строму, на «поминки по Строме» – веселому пиру с шутками, песнями и плясками. Проводились поминки на улице, на земле. Поминальный стол устраивается на разостланных половиках. Обязательной пищей на нем были: вареные яйца, лук, каша, окрошка с килькой, «селянка» – тушеная капуста со свининой, сыр, колбаса, рыба, вареный картофель, квас, самогон.

Завершение обряда происходит в понедельник. У предыдущих исследователей мы не встретили упоминания об этой части обряда. Местные жители называют его «опохмелки». На них собираются уже малым кругом – основными участниками действа, живущими на Кутке. Собираются уже в доме, где проводились «похороны», за поминальным столом. На стол выставляется самогон, хлеб, яйца, зелень – лук, редис, огурцы, что-то горячее, печеное – оладьи, пирожки и остатки еды с прошлого дня. За столом еще раз поминают Строму, обсуждают праздник, директор Дома культуры Н. А. Новикова благодарит участников и вручает поощрения. Обязательным элементом речей за столом является пожелание здоровья бабушкам-ведущим с просьбой дожить до следующей Стромы.

В 2011 году нам удалось снять «кормление Стромы» – обязательная часть поминально-похоронного обряда, бытующая до сих пор в Шутилово

и известная во многих местах. Бабушки – водящие пошли «проведать» Строму, как навещают покойника на следующее утро после похорон. Завершающие поминки проводились на лугу, где накануне трепали Строму. Они расположились на траве, расстелив пакет вместо платка или полотенца. На пакет выложили хлеб, сыр, газированную воду. Поминали Строму, вспоминали, какой она была, как прошел обряд, ругали нерадивых участников и произносили пожелания дожить еще один год, дожить до следующей Стромы [АБМ, Ш-2011. В-3]. Здесь же мы записали закличку, которую трижды кричали при трепании Стромы во ржи: «Чтобы хлебушко родилось! Чтобы хлебушко родилось! Чтобы хлебушко родилось!» [АБМ, Ш-2011. В-3] Завершилось «кормление» сбором трав и цветов.

Обряд «Похороны Стромы» нижегородского села Шутилово является уникальной частью современной праздничной культуры, который стоит сохранить как часть культурного наследия русского народа.

Список литературы

1. Архив ОРНК «Большая Медведица». Шутилово, 2008–2011. (АБМ)

2. Гусарова Т. В., Тихомирова Е. В. Похороны Костромы [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/museum/nn/aetnolog/rite/?id=1102.

3. Каргин А. С. Фольклор в современном социокультурном пространстве: от повседневной практики до элитарного досуга // Прагматика фольклора: сб. ст., докл., эссе. М.: Гос. респуб. центр рус. фольклора, 2008. С. 142–147.

4. Коренева А. В. Календарные обычаи и обряды крестьян Воронежской губернии в начале XX века // Научные ведомости. 2007. №8 (39) Вып. 4. С. 114–120.

5. Корепова К. Е. Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб.: Тропа Троянова, 2009. 480 с.

6. Корепова К. Е., Белоус Т. И. Обряды «проводов весны» в быту современной деревни (по материалам Горьковской области) // Совет. этнография. 1985. № 4. С. 88–95.

7. Паренчук Т. Н. Праздничная культура современной России в контексте урбанизации. Диссертация кандидата культурологии. Кемерово, 2008. 230с.

8. Пигарева С. И. Проводы Весны в с. Шутилово Нижегородской области // Вестник Общества Русской Народной Культуры «Большая Медведица». 2009. Вып. 4. С. 46–55.

9. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. М.: Лабиринт, 2000. 188 с.

10. Смирнов Д. В. Весенняя обрядность в Нижегородской области // Живая старина. 1998. № 2. С. 12–14.

Ражабова М. И.
преподаватель

Ахадова Х.
студентка (Бухарский гос. ун-т,
Республика Узбекистан)

СУЩНОСТЬ ОБРЯДОВ И ТРАДИЦИЙ УЗБЕКСКОГО НАРОДА

У каждого из народов, населяющих нашу планету, существуют свои обряды, которые формируются веками. Обряды узбекского народа, основанные на богатейшем культурном наследии предков, пришли в современную жизнь, сохранив свою самобытность и многообразность. В жизни узбеков обрядам отводится особая роль. Например, такие радостные момен-

ты жизни, как рождение и воспитание детей, помолвка, свадьба сопровождаются необыкновенно яркими древними обрядами.

Бешик-туйи – и вот радостное и важное событие – появился на свет новый человек! В узбекской семье появление младенца сопровождается древним ритуальным празднеством «Бешик туйи» – «Деревянная колыбель». Этот обряд проводится обычно на седьмой, девятый, одиннадцатый или сороковой день со дня рождения ребенка. В день проведения обряда родственники со стороны жены приносят богато убранную колыбель «бешик» и необходимые принадлежности для ребенка, а также много разных сладостей, традиционные узбекские лепешки и игрушки для малыша, которые заворачивают в скатерть – дастархан. Звуки карная, сурная и бубна оглашают начало совершения обряда. В доме собирается много гостей, которых проводят за праздничный стол, заставленный богатым угощением. И пока гости угощаются, наслаждаются игрой музыкантов, празднуют и веселятся, пожилые женщины в детской комнате совершают обряд первого пеленания младенца и укладывания его в бешик. В завершении церемонии по традиции устраиваются смотрины ребенка. Гости заходят в детскую комнату, любуются малышом и осыпают бешик парвардой, наватом и другими сладостями, согласно обряду, это делается для того, чтобы жизнь ребенка была радостной и благополучной.

Хатна-килиш-Малыш подрос. Теперь ему предстоит пройти очень важный для него обряд хатна-килиш или суннат туйи. Это очень древний, освященный исламом, узбекский обряд обрезания. Проводится он у мальчиков в возрасте от трех до девяти лет. В народе этот обряд еще называют «свадьбой». Готовиться к свадьбе родители начинают уже с самого рождения ребенка, родственники и соседи также принимают участие в подготовке свадебных подарков. Перед проведением обряда проводится чтение Корана в присутствии имама из мечети, родственников и почетных старейшин махали. Прочитав суры из корана, старцы благословляют мальчика и дарят ему подарки. После этого накрывается праздничный стол и начинается сам обряд – большая «свадьба». В завершении обряда гости поздравляют мальчика, осыпая его деньгами и сладостями. И вот кульминационный момент – в центр празднования выводят молодого жеребца, украшенного нарядными лентами и богатой сбруей. С пожеланиями вырасти могучим и храбрым джигитом мальчика усаживают на коня. И в завершение ритуала начинается праздник с обильным угощением, музыкой, танцами.

Фатиха-туй-сын вырос, возмужал, достиг совершеннолетнего возраста – самое время завести свою семью. По традиции родители сами выбирают невесту своему сыну, помогают им в этом свахи. К выбору невесты относятся со всей ответственностью, подробно расспрашивая о ее семье, знакомясь с родственниками девушки. Все! Выбор сделан! Наступает день помолвки – "фатиха-туй". В этот день в доме просватанной девушки собираются гости, среди которых почтенные старики и председатель махалли.

Свахи излагают цель своего визита, после чего проводится обряд «нон синдириш», в дословном переводе это означает «ломать лепешку». После совершения этого интересного древнего обряда молодые считаются помолвленными, и назначается день свадьбы. Родственники невесты щедро одаривают родных жениха и свах – каждому они вручают дастархан с двумя лепешками и сладостями, а также передают подарки жениху и его родителям. С момента помолвки начинается подготовка к свадьбе.

Свадьба- в жизни узбекского народа свадьба является исключительно важным значимым событием. Отмечают свадьбу особенно торжественно, с обязательным соблюдением целого ряда свадебных обрядов. День свадьбы начинается с плова. В этот день в домах жениха и невесты устраивается свадебный плов, причем плов для дома невесты готовится в доме жениха. Бракосочетание в ЗАГСе происходит после того, как имам мечети прочитает молодым молитву о бракосочетании – «Хутбаи никох» и объявит их мужем и женой перед Богом. Перед началом свадьбы на жениха и невесту надевают свадебную одежду – сарпо. Центральным событием свадьбы является обряд прощания с родителями, который проводится перед тем, как невеста в сопровождении подруг покидает отчий дом и отправляется в дом жениха. Как только невеста переступает порог дома жениха, начинается празднование свадьбы. За праздничным столом собираются многочисленные гости. Количество гостей в двести и даже триста человек на традиционной узбекской свадьбе вполне обычное явление. Празднество проходит весело, ярко, зажигательно. В завершение свадьбы проводится еще один старинный обряд – выкуп невесты, который происходит в специально отведенной для молодых комнате. Жених провожает невесту до дверей комнаты, где ее обычно встречает близкая подруга «янга». В комнате невеста переодевается и прячется за специальной занавеской «гушангой». В сопровождении друзей в комнату входит жених, где ему предлагают дать за невесту выкуп. Начинается торг, в результате которого жених символически выкупает невесту у «янги». По завершении этого обряда жених и невеста остаются в комнате одни на всю ночь. На следующее утро после свадьбы совершается обряд «Келин салом». Этот обряд означает прием невесты в новую семью. Родители, родственники и друзья жениха собираются во дворе, одаривают невесту подарками и благословляют ее. Невеста в свою очередь приветствует каждого, низко кланяясь. С этого момента начинается семейная жизнь.

Утренний плов- в каких случаях плов готовят утром? Старинный обряд утреннего плова – это не только праздничный, но и поминальный плов, который и в том и в другом случае обслуживается только мужчинами. Приготовление утреннего плова начинается с вечера, с проведения обряда шинкования моркови – «сабзи туграр». Сам утренний плов готовят к моменту окончания утренней молитвы – «бомдод намози». Именно участники молитвы становятся первыми, кто отведает свежеприготовленный утренний плов. О начале утреннего плова извещают звуки карнаев и сурнаев.

Гости рассаживаются за столами и, совершив обряд пожелания – фотихи, приступают к трапезе. Вначале на стол подаются лепешки и чай, затем плов в больших ляганах, один ляган рассчитан на двух человек. По окончании трапезы вновь совершают обряд фотихи. Почетным гостям по окончании утреннего плова обычно преподносят в подарок национальные мужские халаты – чапаны.

Махалля-соседская община – махалля – всегда принимает живое участие во всех главных событиях узбекской семьи. Принцип махалли – это самостоятельность и самоуправление с целью взаимопомощи. Обладая огромным тысячелетним опытом ведения дел, узбекская махалля и сегодня является центром семейно-бытовых и религиозных обрядов. Община является хранителем культуры и традиций узбекского народа. Но махалля – это не просто общество взаимопомощи, она также успешно выполняет воспитательные функции. Под непосредственным присмотром всей общины вырастает поколение за поколением. Дети, выросшие в махалле, воспитаны в духе уважения к старшим.

Хашар- в любой махалле существует прекрасная древняя традиция взаимопомощи – хашар. Как говорится, всем миром жители махалли добровольно и бескорыстно помогают друг другу в случае необходимости. Нужно построить дом, благоустроить улицу или район, организовать утренний плов – на помощь всегда приходит хашар.

И в горе и в радости жители махалли стараются держаться вместе. Как правило, никто не отказывается, когда всех оповещают о хашаре. Люди готовятся к этому мероприятию сообща, также сообща и дружно трудятся, успевая за один календарный день выполнить большой объем необходимой работы. А потом также сообща устраивают обед или ужин. Прекрасная восточная традиция!

Сафонова Н. А.
канд. культурологии, доцент
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

К ВОПРОСУ О СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Сегодня, одним из актуальных направлений в процессе сохранения и развития традиционной народной культуры является реконструкция народных обрядов и праздников, что позволяет традиционной культуре обрести новую жизнь и быть востребованной нашими современниками.

Разработка данного вопроса остаётся в поле зрения актуальных сегодня дискуссий, т. к. проблема сохранения, изучения и развития традиционных культурных ценностей, аккумулированных в традиционном свадебном обряде, является одной из приоритетных для любой культуры, для каждого из этапов её развития. Эту заинтересованность можно объяснить разными

факторами. Во-первых, осознанием важности этнокультурной информации, сохраняющей и транслирующей наиболее значимые духовно-нравственные ценности и нормы, связанные с институтом брака, которые необходимы для нормальной жизнедеятельности общества. Во-вторых, особым местом свадьбы в системе традиционных обрядов как жизненно-важного, символически наполненного события в жизни человека. В-третьих, определением актуального состояния традиционного свадебного обряда, выступающего своего рода индикатором культурного состояния общества и происходящих в нем изменений.

Источником реконструкции народных обрядов и праздников служат различного рода письменные источники (архивные материалы, научные исследования, нотные сборники, записки путешественников, литературные художественные произведения), фотоматериалы, живопись, музейные экспонаты – предметы материальной и духовной культуры. В определении термина реконструкция, понимаемого как «восстановление первоначального вида, облика чего-либо по остаткам или письменным источникам (например, реконструкция памятника архитектуры)» [2, с. 1127], письменные источники рассматриваются как основополагающие.

Творческая деятельность многих фольклорных коллективов, студий народного творчества, фольклорных отделений и кафедр средне-специальных и высших учебных заведений, так или иначе, связана с процессом реконструкции празднично-обрядовой культуры. В процессе воссоздания культурного факта руководители и участники фольклорных действий сталкиваются с рядом проблем разного характера. 1. Тематика свадебно-обрядовых традиций плохо освещена и недостаточно представлена в научно-популярной литературе, в связи с чем, существует острая необходимость в целенаправленном научном осмыслении данного вопроса и популяризации материалов посредством СМИ. 2. Недостаточная осведомленность, отсутствие практического материала в работе руководителей фольклорных коллективов, студий народного творчества, работающих в рамках образовательных и культурно-досуговых учреждений, вызывает острую потребность в научно обоснованных методических рекомендациях, организации и проведении мастер-классов, семинаров, научных конференций, фольклорных фестивалей, способствующих решению проблем по сохранению свадебно-обрядовых традиций. 3. Для более полноценного видения исследуемого явления необходимо привлечение материалов фольклорно-этнографических экспедиций, обеспечивающих целостное представление о степени сохранности традиционной обрядовой культуры, ее актуальном состоянии и трансформационных процессах на современном этапе. Непосредственное общение с народными носителями способствует изучению локальных и региональных проявлений празднично-обрядовых традиций, что позволяет максимально точно собрать необходимую информацию от первоисточника и восстановить более достоверную картину важного события в жизни челове-

ка. 4. Фундаментальной основой в решении проблем сохранения и пропаганды празднично-обрядовых традиций является осознание роли и места деятельности центров народного творчества, домов фольклора, этнокультурных и национальных центров, а также подготовка квалифицированных руководителей в сфере народной художественной культуры (подготовка преподавателей и руководителей фольклорных творческих коллективов, руководителей этнокультурных центров). 5. В целом, вопросы сохранения и развития региональных традиций, народного наследия, должны находиться в сфере особого внимания государства, представителей органов государственной власти, непосредственно связанных с формированием и осуществлением культурной политики исследуемого региона.

Необходимо заметить, что многие некогда важные составляющие обряда сегодня практически невосполнимы, в том числе в своей сценической интерпретации. И на это есть ряд объективных факторов, характеризующих традиционный обряд, но утративших свое значение в современной свадьбе. Сегодня из сферы магической обряды переходят в сферу театрально-игровую, развлекательную воплощаясь в сценические представления, приуроченные к определённым праздникам. Некогда важные символические действия, при утрате магической сакральной функции, заменяются другими на современный лад, сохраняя лишь упоминание о важности того или иного события в прошлом, а многие преданы забвению и хранятся лишь в пассивной памяти информантов.

Утрачивается взаимозависимость разных видов художественного творчества: музыкального, словесного, хореографического, драматического и т. д. Органично проявляющиеся в традиционном свадебно-обрядовом комплексе, они использовались главным образом как магические средства, усиливающие и способствующие благоприятному исходу обрядовых действий.

В традиционном свадебном обряде прослеживалась тесная взаимосвязь с трудовой деятельностью наших предков, существовала прямая зависимость от годового цикла сельскохозяйственных работ, в результате чего дату свадьбы старались приурочить к определённым периодам, праздникам народного календаря (зимний мясоед, Красная горка и т. д.), что сегодня не всегда учитывается.

Многие исследователи отмечают трансформационные процессы, происходящие в идеологической направленности обряда. Кардинально меняется ритуальное поведение участников свадебного действа, изменяется регламент его проведения, наблюдается уменьшение, «сворачивание» обрядовых действий, а порой их полное забвение. Происходит переосмысление, а точнее «выветривание» смысловой нагрузки наиболее важных значимых действий в обряде. В силу происходящих социокультурных, технических, экономических изменений, влияния моды массовый характер проводимого действа, сопричастность жителей всего села, деревни к происхо-

дящему событию утрачивается в силу обособленности, закрытости, в целом сокращения социального общения людей.

В настоящее время современная свадьба вбирает в себя элементы как традиционного русского свадебного обряда, так и «европейской» и «американской» свадеб, которые становятся сейчас всё более модными. В результате многие формирующиеся современные, а также заимствованные действия сегодня находят своё отражение в русском свадебном комплексе и становятся традиционными. Из многочисленных функций обряда в настоящее время сохранились немногие. На сегодняшний день наиболее актуальными являются эстетическая, игровая и развлекательная функции. Во многих случаях именно с ними связано использование элементов традиционного свадебного обряда сегодня.

Усложнение структуры культуры, процессы модернизации, переоценка ценностей ведут к изменению функционального назначения многих действий свадебно-обрядового комплекса, пересмотру их значимости и актуальности, а также поиску современных интерпретаций, определению дальнейших их судеб. Мы понимаем, что сегодня уже невозможно вернуть и воссоздать многие явления, компоненты, действия, элементы одежды и т. д. свадебно-обрядового комплекса, сложившиеся в других социально-экономических, бытовых условиях, бывшие когда-то значимыми и актуальными в прошлом. Важно сохранять и развивать, а точнее прививать будущим поколениям те ценности, нормы и смыслы, которые и сегодня фундаментируют и нормируют основные аспекты жизнедеятельности человека: уклад жизни, социальное поведение, воспитание детей, представления об идеалах красоты и нравственности, добре и зле и, наконец, ценностях семьи.

Сформировавшиеся в прошлом, имеющие традиционные истоки ценностно-нормативные и содержательно-смысловые основы обрядовой культуры и сегодня во многом отвечают запросам современного общества и определяют свое место в социокультурном пространстве, они обладают «корневым» характером, реинтерпретируются в современной культуре и обеспечивают дополнительный ресурс развития, тем самым делая культуру разнообразнее и богаче.

На наш взгляд, необходимо ведение поиска наиболее адекватных и эффективных путей актуализации свадебно-обрядовых традиций, а также по сохранению и развитию значимых семейно-брачных норм и ценностей в современных условиях.

Список литературы

1. Неклюдов С. Ю. Литературно-фольклорные реконструкции и проблемы палеофольклора // Слово и мудрость Востока. Литература. Фольклор. Культура. К 60-летию акад. А. Б. Куделина. Москва: Наука, 2006. С. 287–295.

2. Советский энциклопедический словарь: изд. 4-е / под ред. А. М. Порохова. М., 1989, С. 1127.

3. Якушкина Г. В. К вопросу о сохранении региональной традиционной культуры // Проблемы изучения фольклора и русской духовной культуры: матер. междунар. науч. конф., 31 мая – 2 июня 2007 г. / науч. ред. М. В. Антонова. Орел: изд-во Орловского гос. ун-та, 2008. С. 14–18.

Старицына Ю. А.
канд. филол. наук, доцент
(Стерлитамакский ф-л Башкирского гос. ун-та)

ОБРАЗ ВОЛАНДА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В СВЕТЕ ГЕТЕВСКИХ АЛЛЮЗИЙ

Рассматривая аллюзию как стилистическую фигуру, содержащую явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический факт или источник, отметим, что данный прием несет в себе возможности смысло- и текстопорождения, раздвигая рамки существующего произведения до интертекста.

Очевидные аллюзивные проекции гетевских открытий на роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» можно обнаружить при сопоставлении Мефистофеля и Воланда. Б. В. Соколов писал: «Булгаковские образы нередко ориентированы на множественность ассоциаций и имеют нескольких литературных и реальных источников» [8, с.79].

У Воланда как литературного героя родословная огромна. Образ сатаны привлекал великих художников разных эпох. «Вырастал до огромных философских обобщений в сочинениях Дж. Мильтона, И. В. Гёте, Дж. Г. Байрона, был наполнен неистовой лирической силой в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», стал толчком для прекрасных произведений М. П. Мусоргского, Ш. Ф. Гуно, А. Бойто, Г. Берлиоза, Ф. Листа, воплотился в великих созданиях живописи, скульптуры. Демон, дьявол, сатана, Вельзевул, Люцифер, Асмодей, Мефистофель...» [7, с. 47].

Более всего Воланд М.А. Булгакова связан с Мефистофелем из «Фауста» И. В. Гёте. Связан осознанно, подчеркнуто и полемично. Так, например, имя взято М. А. Булгаковым из «Фауста» и является одним из именований дьявола в немецком языке, восходящим к средневековому «Фоланду». Л. М. Яновская отмечает, что слово «Воланд» близко стоит к более раннему «Фоланд» и означает «обманщик, лукавый» [10, с. 308]. В «Фаусте» это имя появляется лишь один раз: так называет себя Мефистофель в сцене «Вальпургиева ночь», показывая себе и Фаусту дорогу не Брокен среди мчащейся туда нечисти. В переводах трагедии на русский язык это имя обыкновенно опускается, заменяется именем нарицательным. Б. Пастернак переводит это место так: «Эй, рвань, с дороги свороти, и дайте дьяволу пройти!» [2, с. 214]. В известном в конце XIX века переводе Н. Голованова: «Дорогу, чернь! Дорогу сатане!» [3, с. 197]. Н. Холодковский, чей перевод до сих пор считается самым точным стихотворным переводом «Фауста», также заменил имя: «Дорогу! Черт идет!» – но в примечании отметил: «В подлиннике: Junker Voland kommt. Voland – одно из имен дьявола в немецком языке» [4, с. 222].

Из «Фауста» же взят в булгаковском переводе и эпиграф к роману, формулирующий важный для писателя принцип взаимозависимости добра и зла. Это слова Мефистофеля: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и

вечно совершает благо» [6, с. 32–37]. В трактовке М. А. Булгакова это имя становится единственным именем сатаны не литературным, а подлинным. Под этим именем его знает Мастер. Именно так он называет сатану сразу. «Конечно, Воланд может запорошить глаза и человеку похитрее», – говорит он Ивану, впервые слушая о загадочном происшествии на Патриарших. «Как? – вскрикивает Иван и вдруг догадывается: – Понимаю, понимаю. У него буква «В» была на визитной карточке…» [1, с. 106]. Следует обратить внимание на появление Князя Тьмы в Москве. Особую важность приобретают первые страницы. Эпиграф задает их настроение, заранее объясняя странность и жуть, свалившиеся на закатные Патриаршие пруды, сделавшие майский вечер «страшным». «…Никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея…» [1, с. 5].

Явление Воланда описывается комбинированно: авторской речью и с точки зрения Берлиоза и Бездомного. Однако последние не могут опознать своего собеседника-дьявола; на их слепоте действие и построено. Хотя даются литературные приметы сатаны весьма прозрачно. Они преподносятся несколько зловеще: «когда… было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека» [1, с. 7], сводки с многозначительной путаницей: одни рапортуют, что незнакомец «хромал на правую ногу», другие – что на левую; хромота есть только в «сводках», в прямом описании имеется другой знак – трость с черным набалдашником в виде головы пуделя.

К литературным аллюзиям М.А. Булгаков добавляет намеки на тему «Фауста» в культуре. Восстанавливая историко-литературную справедливость, следует заметить, что вначале была музыка, источник простой и поэтичный – опера Шарля Гуно «Фауст», написанная на сюжет «Фауста» И. В. Гёте и поразившая М. А. Булгакова в детстве – на всю жизнь. «Эта опера – чудо мелодичности, простоты, праздничности чувств и жизнеутверждения – была очень популярна в начале века. В Киеве ее ставили постоянно. Семейная традиция утверждает, что в детские и юношеские годы М. А. Булгаков слушал эту оперу пятьдесят раз» [9, с. 71].

И для М. А. Булгакова главным героем этой оперы был Мефистофель. «Без страха пей, в ней яда уж нет!» [4, с. 150] – с этими словами оперный Мефистофель протягивает Фаусту чашу, в которую только что налит яд. В романе «Мастер и Маргарита» обнаруживаем гетевскую аллюзию: «…Воланд быстро приблизился к Маргарите», поднес ей чашу, в которой алая кровь, и повелительно сказал:

– Пей!

У Маргариты закружилась голова, ее шатнуло, но чаша оказалась уже у ее губ, и чьи-то голоса, а чьи – она не разобрала, шепнули в оба уха:

– Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» [1, с. 280].

Посредством аллюзии возникает в романе русского писателя имя Мефистофеля: «Вы – немец?» – спрашивает Иван Бездомный, впервые

столкнувшись с загадочным иностранцем. «Я-то?.. – после некоторого раздумья отвечает Воланд. – Да, пожалуй, немец...» [1, с. 7].

В поэтической памяти возникает ряд ассоциаций, отсылающих к лермонтовскому «Пиру Асмодея»: «Затем, что Мефистофель был родом немец…» [5, с. 43. Мефистофель – черт немецкий, черт ученый и философствующий, пахнущий не серой, а пылью немецких университетов. Любопытно, что он свою национальную принадлежность определяет без колебаний – во II части «Фауста», в сцене «Классическая Вальпургиева ночь», происходящей под небом Греции [2, с. 183]. Мефистофель ощущает ностальгию по любимой земле, он-то – немец безо всяких «пожалуй». В этой веренице совпадений с великими образцами нельзя видеть ни подражания, ни влияния. Скорее это аллюзия, как всегда у М. А. Булгакова, осознанная и продуманная. И поэтому в ранних редакциях, расположенных, казалось бы, во времени ближе к «образцам», совпадений меньше.

Если сравнить в ранней черновой тетради «романа о дьяволе» описание визита буфетчика к магу, можно заметить, что в этом маге намного больше дьявольщины и зла (глаза «необыкновенно злые») и намного меньше музыкальности, чем в Воланде. В нем также отсутствуют детали «оперного» «шаляпинского реквизита» [7, с. 58]. Дело в том, что истинную сущность Князя Тьмы, как правило, не узнают сатирические персонажи. Она открывается лишь Мастеру и Маргарите. «Лишь только вы начали его описывать... я уже стал догадываться…» – говорит Мастер; «Но к делу, к делу, Маргарита Николаевна, – произносит Коровьев. – Вы женщина весьма умная и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин». Сердце Маргариты стукнуло, и она кивнула головой» [1, с. 342]. Эта их способность к приятию чуда, так противопоставляющая их Берлиозу, который «к необыкновенным явлениям не привык», сродни их причастности к чуду – к подвигу самоотречения, чуду творчества, чуду любви.

Таким образом, образ Воланда подчеркнуто полемично связан с Мефистофелем И. В. Гете. Спор между Мефистофелем и Фаустом о том, кто же управляет жизнью человека, о смысле этой жизни, о границах человеческого разума и о поисках истины продолжен в романе М. А. Булгакова, начиная разговором Воланда с Берлиозом и заканчивая разрешением судьбы Мастера и Маргариты. А гетевские аллюзии пронизывают весь роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», выстраивая своеобразный диалог двух великих мастеров художественного слова во времени и в пространстве.

Список литературы

1. Булгаков М. А. Избранное. М., 1991.
2. Гете И. В. Фауст / пер. с нем. Б. Пастернака. М., 2002.
3. Гете И. В. Фауст: пер. с нем. Н. Голованова. М., 1998.
4. Гете И. В. Фауст: Трагедия / пер. с нем. Н. Холодковского. М., 1983.
5. Лермонтов М. Ю. Сборник стихотворений. М., 1998.
6. Мельникова А. Об эпиграфе к роману «Мастер и Маргарита» // Литература. 2002. № 27–28
7. Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М., 1991.

8. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 2000.
9. Соколов Б. В. Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997.
10. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.

Старицына Ю. А.
канд. филол. наук, доцент

Мухьянова А.
студентка (Стерлитамакский филиал
Башкирского гос. ун-та)

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ-ПРИТЧЕ РИЧАРДА БАХА «ЧАЙКА ПО ИМЕНИ ДЖОНАТАН ЛИВИНГСТОН»

Ричард Бах (1936) – потомок великого немецкого композитора – писатель, философ и публицист. С 1956 по 1962 год Бах служил в американской авиации, затем занялся журналистикой, стал писать книги. Всю свою жизнь он любил ощущение полета. Его герою, Джонатану Ливингстону, принадлежат слова: «Пойми, что ты хочешь делать больше всего не свете, – и делай» [1, с. 18].

Ричард Бах утверждал, что повесть о Джонатане Ливингстоне внушена ему свыше. Однажды, в 1959 году, он гулял по берегу канала Белмонт Шор в Калифорнии и вдруг услышал голос, который произнес слова «Чайка Джонатан Ливингстон», а затем перед его мысленным взором, словно наяву, развернулось начало этой истории. Баху осталось только записать то, что он увидел, но он никак не мог придумать продолжения. Прошло восемь лет, и писателю приснился сон, в котором он увидел дальнейший ход и конец истории. Проснувшись, он записал своё сновидение, и таким образом повесть-притча была завершена.

При чтении притчи возникают евангельские параллели (ученики-апостолы, мотив воскресения и возвращения на землю, а также чудеса, творимые Джонатаном, – исцеление калечного Кэйка Мейнарда и воскрешение Флетчера). Можно увидеть в повести и реализованное в аллегорических образах учение Будды о достижении полной свободы тела, речи и ума. Как и Будда, Джонатан учит своих последователей методам достижения просветления, перехода из одного мира в другой, чтобы, пробудившись от коллективного сна, они увидели, что нет никакой границы между сансарой (миром обусловленности) и нирваной (миром ничем не обусловленного существования) и что мир един.

Джонатан не только проповедует, но и совершает чудеса. Особи из стаи называют его «Сыном Великой Чайки». Ещё в самом начале произведения автор подчеркивает исключительность главного героя:

«– Почему, Джон, почему? – спрашивала мать. – Почему ты не можешь вести себя, как все мы?..

– ...Я хочу знать, что я могу делать в воздухе, а чего не могу. Я просто хочу знать» [1, с. 4].

Джонатан был изгнан из стаи за то, что он не такой, как все. Он улетает за много миль от Дальних Скал и живет в одиночестве, которое его вовсе не тяготит. С каждым днем он все больше изучает возможности своего тела, учится искусству полета до тех пор, пока не встречает двух белых чаек, который забирают его на небеса. Главный герой расстаётся со своей предыдущей жизнью. Произошедшее сложно интерпретировать в традиционных философских, мистических, религиозных категориях. Физическая смерть нигде не упоминается (возможно, она имела место, но это нельзя доказать, исходя из текста). Возможно, Джонатан реинкарнирует в более совершенную реальность, возможно, с ним не происходит ни того, ни другого, а случается некое не описанное мистиками духовное превращение. В любом случае, Бах, всегда акцентирующий внимание на иллюзорности и ментальной природе материи, не разделяет «земной» и «духовный» миры.

Момент преображения Джонатана во время попадания на небеса автор дает через реализацию метафоры просветления – понятия, в буддийской практике означающего целостное и полное осознание природы реальности: «Его белые перья сверкали и искрились, а крылья стали безукоризненно гладкими, как отполированные пластинки. Он с восторгом начал изучать их и прилагать силу своих мускулов к этим новым крылья» [1, с. 9].

Во второй части произведения Салливан говорит Джонатану: «Большинство из нас движется вперед так медленно. Мы переходим из одного мира в другой, почти такой же, и тут же забываем, откуда мы пришли; нам все равно, куда нас ведут, нам важно только то, что происходит сию минуту. Ты представляешь, сколько жизней мы должны прожить, прежде чем у нас появится смутная догадка, что жизнь не исчерпывается едой, борьбой и властью в Стае. Тысячи жизней, Джон, десять тысяч! А потом еще сто жизней, прежде чем мы начинаем понимать, что существует нечто, называемое совершенством, и еще сто, пока мы убеждаемся: смысл жизни в том, чтобы достигнуть совершенства и рассказать об этом другим» [1, с. 9–10]. Здесь явно слышны отзвуки буддийской философии о вере в многократные перерождения, которые испытывает каждое живое существо, так называемая сансара. Салливан также продолжает*:* «Тот же закон, разумеется, действует и здесь: мы выбираем следующий мир в согласии с тем, чему мы научились в этом. Если мы не научились ничему, следующий мир окажется точно таким же, как этот, и нам придется снова преодолевать те же преграды с теми же свинцовыми гирями на лапах» [1, с. 10]. Здесь Бах говорит о карме – одном из центральных понятий в индийских религиях и философии, вселенском причинно-следственном законе, согласно которому праведные или греховные действия человека определяют его судьбу, испытываемые им страдания или наслаждения. Действие закона кармы охватывает как прошлые, так и будущие жизни человека. Сансара и карма являются важнейшими понятиями буддийского учения. Любой вариант теории перевоплощения предполагает веру в переход души от одной жизни к другой в

течение очень долгого времени. Новые воплощения зависят от поведения людей в прежней жизни.

В это время Чайка Джонатан продолжает свои тренировки, только теперь у него есть множество единомышленников, таких же Изгнанников, как и он сам. Он учится летать ещё выше и быстрее, с каждым днем становится все мудрее и просвещеннее. Однако к нему все чаще и чаще приходят мысли о том, чтобы возвратиться на родную Землю: «И чем больше Джонатан упражнялся в проявлении доброты, тем больше он трудился над познанием природы любви, тем сильнее ему хотелось вернуться на Землю. Потому что, несмотря на свое одинокое прошлое, Джонатан был прирожденным наставником, и его любовь проявлялась прежде всего в стремлении поделиться добытой им правдой с каждой чайкой, которая ждала только благоприятного случая, чтобы тоже ринуться на поиски правды» [1, с. 12].

Когда Джонатан возвращается на родную землю, у него один за одним появляются Ученики: Флетчер Линд, Мартин Уильям, Кэрк Мейнард, Чарльз-Роланд и многие другие. Словно апостолы Иисуса, Ученики следуют за своим Учителем везде и всюду. Автор подчеркивает, что отличие учеников от Учителя не столь уж велико (ведь и у Джонатана есть Учитель – сначала Салливан, затем Чианг), не существует пропасти между посвящаемыми и посвященными, так как в главном они едины – они решились порвать с рутиной обыденности. Джонатан и его единомышленники постоянно совершенствуют технику полета, тренируют интеллект и дух:

«– Все ваше тело от кончика одного крыла до кончика другого, – снова и снова повторял Джонатан, – это не что иное, как ваша мысль, выраженная в форме, доступной вашему зрению. Разбейте цепи, сковывающие вашу мысль, и вы разобьете цепи, сковывающие ваше тело…» [1, с. 14].

Джонатан творит чудеса: он *исцеляет* покалеченного Кэрка Мейнарда, который не мог летать из-за поврежденного крыла:

«– Мейнард, ты свободен, ты вправе жить здесь и сейчас так, как тебе велит твое «я», твое истинное «я», и ничто не может тебе помешать…

– Ты говоришь, что я могу летать?

– Я говорю, что ты свободен.

Так же легко и просто, как это было сказано, Кэрк Мейнард расправил крылья – без малейших усилий! – и поднялся в темное ночное небо» [1, с. 16].

Несмотря на то, как остальные чайки реагируют на появление Джонатана и его Учеников, он по-настоящему любит каждую из них. Понимание героем истинной любви ближе учению Христа:

«– Я не понимаю, как ты можешь любить обезумевшую стаю птиц, которая только что пыталась убить тебя.

– Ох, Флетч! Ты не должен любить обезумевшую стаю птиц! Ты вовсе не должен воздавать любовью за ненависть и злобу. Ты должен тренироваться и видеть истинно добрую чайку в каждой из этих птиц и помочь

им увидеть ту же чайку в них самих. Вот что я называю любовью. Интересно, когда ты, наконец, это поймешь?» [1, с. 18].

Джонатан не только проповедует, но и совершает настоящие чудеса. Чудом является воскрешение Флетчера, который врезался в гранитную скалу, не справившись с управлением:

«– Скала! Неужели я не... разве я не... умер?

– Ох, Флетч, перестань! Подумай сам. Если ты со мной разговариваешь, очевидно, ты не умер, так или нет? У тебя просто резко изменился уровень сознания, только и всего» [1, с. 17].

«Чайка по имени Джонатан Ливингстон» заканчивается символической сценой познания любви*:* «И хотя Флетчер старался смотреть на своих учеников с подобающей суровостью, он вдруг увидел их всех такими, какими они были на самом деле, увидел на мгновенье, но в это мгновенье они не только понравились ему – он полюбил их всех. «Предела нет, Джонатан?» – подумал он с улыбкой. И ринулся в погоню за знаниями» [1, с. 18].

Таким образом, произведение Ричарда Баха – одна из самых глубоких и вдохновляющих философских аллегорий XX века. Путь героя – это путь к свободе и неограниченным возможностям человеческой личности.

Список литературы

1. Бах Ричард. Чайка по имени Джонатан Ливингстон. М.: Азбука. 2002.

2. Туровская М. Три жизни «Чайки по имени Джонатан Ливингстон» // Иностранная литература. 1974. № 12. С. 195–198.

3. Миронова Н. «Чем выше летает чайка, тем дальше она видит» // Литература. 2004. № 31.

Степанова И. В.
канд. пед. наук, доцент
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ПРАЗДНИЧНЫЕ АГЕНТСТВА: ОТ АРХЕТИПА ДО СОВРЕМЕННОСТИ

За последние 15 лет все чаще и чаще можно услышать такое словосочетание, как «праздничное агентство» или на западный манер – *event-агентство*. Согласно статистике, первые подобные агентства возникли в Москве около десяти лет назад. В 2008 году в столице было зарегистрировано примерно 400 агентств; в 2010 уже насчитывалось около 1500 агентств.

Для нашей страны это относительно новое явление, потому оно нуждается в трактовке. В научной литературе данное понятие не зафиксировано, поэтому нам пришлось обратиться к интернет-источникам.

Один из интернет-источников определяет, что *праздничное агентство* – это «фирма, специализирующаяся на организации и проведении различных мероприятий по заказу клиента. Это могут быть корпоративные и профессиональные праздники, различные презентации, юбилеи компании, конференции, тимбилдинги, дни рождения, свадьбы, и многое другое» [14].

А на сайте агентства Eventus раскрывается понятие *event-агентство*. Данный сайт рассматривает *event-агентство* (от англ. «event» – событие) как «компанию, которая специализируется на предоставлении услуг, тем или иным образом связанных с планированием и проведением специальных мероприятий различных форматов» [1].

Как правило, услуги, предоставляемые праздничным (event) агентством, заключаются в разработке концепции мероприятия, поиске и аренде места его проведения, написании сценария события, его согласовании и доработке в соответствии с пожеланиями клиента, подборе обслуживающего персонала, артистов и фотографов. Для организации праздника специалисты взаимодействуют с другими фирмами-подрядчиками, например транспортными агентствами, студиями дизайна и флористики, кондитерскими и ресторанами, концертными холдингами, компаниями, предоставляющими в аренду световое и звуковое оборудование.

В результате анализа вышеупомянутых определений, можно сделать вывод, что праздничное агентство, по сути, это содружество людей творческих профессий, специализирующихся на организации и проведении различных форм праздничной культуры.

Праздник как явление культуры, по теории известного польского исследователя К. Жигульского, возник в эпоху палеолита (40 тыс. лет до н.э.) [3]. Каждая историческая эпоха формировала свои формы праздничных действ и зрелищ. «Несметное количество празднеств, обрядов, шествий, песен, танцев, – как пишет профессор И. Г. Шароев, – должны были обязательно кем-то организовываться» [13]. Это закономерно. Возникает вопрос. Мог ли все это организовать один человек? Думаем, нет. Следовательно, можно смело утверждать, что в истории праздничной культуры существовали некие коллективные объединения, которые занимались организацией праздников. А это значит, что институт праздничных агентств явление не новое в истории культуры. Поэтому на основе анализа научных и литературных источников нами выявлены архетипы современных агентств по организации праздников в различные исторические периоды. Рассмотрим их более подробно.

Цитируя ученого Ю. И. Семенова (специалиста по истории первобытного и раннеклассового общества), мы хотим обратить внимание на то, что: «Люди первобытного общества устраивали праздники с различного рода развлечениями: музыкой, песнями, танцами, пантомимами, играми, состязаниями в беге, борьбе и т. п.» [8].

Поэтому прообраз современного праздничного агентства, на наш взгляд, действительно следует искать в первобытной эпохе. Обрядовая практика формируется именно в эпоху первобытнообщинного строя. Обряды и ритуалы первобытного общества, многие из которых носили массовый характер, имели определенную структуру проведения. Выделим тот факт, что члены первобытных общин непосредственно сами являлись

устроителями ритуальных и обрядовых действ. Каждый участник обряда выполнял свои функции, совершал определенные ритуальные действия. Можно предположить, что в подготовке ритуальных действ принимал не один человек племени, а большинство. Кто-то отвечал за ритуальный огонь, за изготовление оберегов, а кто-то за подготовку праздничной трапезы. Например, во время камланий шаман использовал бубен, можно допустить, что этот сакральный предмет подносил ему во время обряда ответственный за это человек.

Ко всему прочему, очень ценным аргументом являются мысли Б. А.Рыбакова (исследователя культуры Древней Руси), который, отмечает в языческих празднествах славян разделение участников на простых зрителей и на специальных людей, выполнявших главные разделы игры-обряда [7].

Эпоха Античности оставила в истории культуры уникальный вариант праздничного агентства. Это техниты Диониса (союзы Дионисовых ремесленников).

Итак, по мнению ученого-историка Ю. Б. Циркина уже в самом начале эллинистической эпохи возникли союзы технитов, которые объединяли различных людей, связанных с театром, в том числе самих актеров [12].

Другой исследователь истории античного мира А. Б. Шарнина также подтверждает, что в различных уголках Средиземноморья: в Дельфах и в Афинах, на островах (Керкире, Фере, Кипре и др.) и на Азиатском материке найдены многочисленные эпиграфические свидетельства об этих союзах [11].

Выражения и «технит Диониса» и просто «технит» (в том же значении, что «технит Диониса») появляются в источниках во второй половине IV в. до н.э. В научной литературе встречается мнение, что выражение «технит Диониса» является синонимом слова «актер». А выражение «техниты Диониса», по версии многих историков, было общим названием актеров, музыкантов, певцов. А, по мнению А. Б. Шарниной, технитов Диониса можно назвать «праздничных дел мастерами».

Как обозначает отечественный историк Е. В. Смыков «в период III – II вв. до н.э. выделяются три знаменитых союза, действовавших на Балканском полуострове и в Малой Азии: союз технитов Диониса (Афины), союз Истма и Немеи, имевший свои филиалы в разных городах, союз Ионии и Геллеспонта (Теос)» [10]. К примеру, последний играл ведущую роль в организации азиатских торжеств и пышных церемоний в Эфесе и Тарсе.

А. Б. Шарнина обращает внимание на то, что «в состав союзов технитов Диониса входили музыканты и певцы, рапсоды, актеры и поэты разных жанров: эпоса, торжественной лирики (гимны в честь богов) и драмы» [11]. Кроме того, в союзах появились своего рода режиссеры, постановщики пьес древних драматургов, а также мастера, обучавшие хоровому искусству.

Объединение артистов, поэтов, музыкантов и других деятелей культуры в союзы, на наш взгляд, обеспечивало им взаимопомощь, создавало у них чувство профессиональной солидарности.

Деятельность союзов технитов Диониса была связана с греческими религиозными празднествами, а именно с музыкальной, и со сценической частью празднества. Любой из названных союзов мог обеспечить все потребности полисов в профессионалах для проведения религиозных обрядов: от написания гимнов и пьес до выступлений в процессиях и состязаниях. Техниты умели профессионально организовать любые театральные действа, торжественные шествия и обряды не только на дионисийских, но и на других праздниках.

В свою очередь, к «мастерам Диониса» обращались многие эллинистические правители; они стремились придать особую пышность традиционным праздникам и укрепить свой престиж введением новых торжеств, организация которых поручалась технитам.

Исследователь античной культуры М. В. Скржинская указывает, что «техниты ежегодно избирали главу из своих членов; он назывался жрецом и наряду с сакральными функциями ведал разными делами союза, вел переговоры с городами, куда приглашали технитов, а по окончании срока службы давал подробный отчет» [9].

Следует констатировать, что союзы технитов стали важным элементом культурной и религиозной жизни греческих городов. Они продолжали свою деятельность и сохраняли высокое положение и во время римского владычества над Грецией и Малой Азией, по крайней мере, так можно судить на основании сохранившихся источников, до конца династии Антонинов.

Таким образом, анализ исторического материала показал, что без технитов в эллинистический период не обходилось ни одно панэллинское празднество.

Далее обратимся к следующему историческому периоду. В истории средневековой культуры прототипом праздничного агентства можно считать различные братства (корпорации или организации). Конечно же, данные общества не в полной мере соответствуют современному типу агентства, но объединяющим их моментом является цель, которая заключена в организации массовых зрелищ и праздничных действ.

Рассмотрим более подробно средневековый вариант праздничного агентства.

Профессор МГУ А. А. Сванидзе считает высшей формой средневековых общностей – *корпорацию*, как самую распространенную, важную, перспективную и наиболее престижную. Происходя от латинского слова corporatio, – то есть сообщество, – корпорация может быть определена как общество, союз, группа лиц, объединяемых общностью профессиональных, сословных или духовных интересов. Свои союзы или братства создавали и средневековые актеры-любители.

Как пишет театровед С. С. Мокульский: «Гистрионы объединялись в союзы. А наиболее искусные участники мистериальных представлений со временем объединились в специальные организации, называемые *«братствами»* [4].

Итак, *«Братства»* – средневековые театральные полулюбительские организации. Наибольшее распространение такие объединения получили во Франции, Англии, Голландии, Германии.

«Братства» обладали постоянным составом труппы, подчинялись своим уставам; обретая самостоятельность, уходили из подчинения церкви. Во главе «братства» стояли выборные «короли». По своему характеру «братства» делились на религиозные или комические. Религиозные «братства» были связаны своими истоками с церковными организациями, комические создавались в результате объединения гистрионов.

К самым древнейшим «братствам» следует отнести: *«Братство Гонфалоне»* (Италия, 1264), участники которого показывали мистерии и площадные представления религиозных пьес на арене римского Колизея, и *«Братство жонглеров»* в Аррасе (Франция, IX в.) [Там же].

Самое известное во Франции *«Братство страстей господних»*, которое было создано в конце XIV века. Оно имело монопольное право на представление мистерий в Париже.

«Масленичные представления предшествовали появлению всевозможных «дурацких обществ» с их праздниками «дураков» или «ослов», в которых пародировались церковные обряды» [Там же]. *«Дурацкие» корпорации»* – полулюбительские театральные союзы, связанные с карнавальной культурой средневековья. В состав таких корпораций входили в основном школяры, семинаристы, мелкие судебные чиновники и представители городской богемы.

В авторитетном издании по средневековой культуре сообщается, что первое упоминание об организации «Ордена дураков» относится к 1381 году (город Клеве на нижнем Рейне). Называлось оно Narrenorden – орден дураков. На исходе средневековья аналогичные общества появляются в каждом городе: в Камбре – «Веселое аббатство», в Шомоне – «Дьяволы», в Эксе – «Шалые», в Руане – «Рогачи», в Реймсе – «Весельчаки», в Париже – «Беззаботные ребята» и т. д.

К примеру, ученый-историк В. П. Даркевич в своей книге «Народная культура Средневековья….» упоминает о том, что только «в одном Париже существовали четыре большие организации, которые регулярно устраивали смотры – парады их фарсовых представлений. В этих парадах высмеивались выступления епископов, словопрения судей, въезды королей в город, пародировалась публичная и частная жизнь церковного и светского истеблишмента» [2].

Среди подобных «дурацких корпораций» существовали *«Беззаботные ребята»* (от французского enfants sans souci) – полулюбительское братство, созданное в XIV веке в Париже для исполнения фарсов и соти. Члены этого братства называли себя «спутниками князя дураков» и всегда избирали предводителем «князя дураков», а также «матушку-дуру». В клоунских костюмах (шапки с ослиными ушами) они показывали фокусы, представляли пантомимы, особенно фарсы и соти.

Одним из руководителей «беззаботных ребят» был поэт и драматург П. Гренгор (1475–1538). Другие представители: Клеман Маро и комический актер Жан де л'Эспин, выведенный под сценическим именем Сонжекре у Рабле. Данное братство прекратило свою деятельность в 1612 году.

Также продолжала средневековую традицию корпораций «дураков» *«Базош»* (от французского Basoche и от латинского basilica, что в переводе означает – базилика, судебное здание) – средневековая корпорация судейских клерков и адвокатов, организовывавших комические любительские представления.

Эта корпорация возникла в начале XIV века в Париже с позволения Филиппа IV Красивого, но затем стала весьма многочисленной, и кроме центрального парижского союза имела многочисленные филиалы во французской провинции в средние века.

Базошцы специализировались на представлении фарсов и организации, традиционных для средневековья городских праздников. Иногда «базош» выступала совместно с «Беззаботными ребятами» и «Братством Страстей Господних». Деятельность базошцев была окончательно запрещена в 1582 году, но корпорация просуществовала до 1790 года.

Исходя из вышеизложенного, мы хотим отметить, что средневековый вариант праздничного агентства более отдален от современного типа агентства, нежели античный вариант. Это обусловлено тем, что в состав технитов Дониса входили профессионалы (представители искусства), а в составе средневековых корпораций имелись как любители, так и представители других профессий. Если провести более детальный анализ, думаем, выявятся и другие отличительные особенности. Но это уже отдельная тема для исследования.

В отечественной праздничной культуре к прототипу праздничного агентства, на наш взгляд, можно отнести просветительские общества (конец XIX в.- начало XX в.), которые занимались устройством народного досуга: в Петербурге – Невское общество устройства народных развлечений, Василеостровское общество народных развлечений, в Москве – Московское общество содействия устройству общеобразовательных народных развлечений и др.

Так, отечественный исследователь И. Ф. Петровская подтверждает, что «в 1885 году в Петербурге фабрикантами был создан кружок (под председательством заводчика В. П. Варгунина), который ставил целью устройство народных гуляний. С осени 1891 года этот кружок стал называться Невским обществом устройства народных развлечений. Это общество располагало садом, помещением для игр и танцев, эстрадой. Гуляния в дни праздников привлекали до 2,5 тыс. человек. После революции в 1918 году Невское общество ликвидировали» [6].

Такие общества существовали не только в столице и крупных городах России, но и в регионах. Согласно документам, которые хранятся в

Кыштымском историко-революционном музее Челябинской области, в 1911 году при Кыштымских заводах было также создано Общество устройства народных развлечений для проведения танцевальных вечеров, концертов, спектаклей [5].

Рассмотренный исторический материал, по нашему мнению, подтверждает существование различных вариантов праздничных агентств в разные исторические периоды. В свою очередь мы аргументировали нашу мысль о том, что «институт праздничных агентств» явление в культуре – не новое.

Список литературы

1. Агентство EVENTUS. Глоссарий. [Электронный ресурс]. URL: http://eventus.ucoz.ru/publ/1-1-0-4 (20.04.2015)

2. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. М.: Наука, 1988. С. 152–161.

3. Жигульский К. Праздник и культура. М.: Прогресс, 1985. 336 с.

4. История западноевропейского театра: учеб. пособие: в 8 т. / под общ. ред. С. С. Мокульского. Т. № l. М.: Искусство, 1956.

5. Кыштымский историко-революционный музей. [Электронный ресурс]. URL: http://www.museum.ru/C2194 (23.04.2015)

6. Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обозрение-путеводитель / под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб., 1994. С. 260–263.

7. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. М.: Наука, 1987. С. 676.

8. Семенов Ю. И. Введение во всемирную историю / Ю. И. Семенов. Вып. 2. История первобытного общества. М.: Изд-во МФТИ, 1999. 192 с.

9. Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя, 2010. 464 с.

10. Смыков Е. В. Антоний и Дионис (из истории религиозной политики триумвира М. Антония) «Античный мир и археология». Вып. № 11. Саратов, 2002. С. 80–106.

11. Фролов Э. Д., Никитюк Е. В., Петров А. В., Шарнина А. Б. Альтернативные социальные сообщества в античном мире. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2002.

12. Циркин Ю. Б. Эллинистическая религия // учебные материалы для студентов исторического факультета. В. Новгород: Изд-во Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого, 2009. 35 с.

13. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений. М.: Просвещение, 1992. С. 237–288.

14. Я самая. [Электронный ресурс]. URL: http://ya-camaya.ru/encyclopedia.php?id=216 (20.04.2015)

Сулима А. Н.
преп. (Белорусский гос. ун-т
культуры и искусств, г. Минск)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР И МАРК ШАГАЛ

Национальное искусство (от лат. natio – народ) – искусство, имеющее специфически неповторимые качества, присущие данной культуре. Социально-историческое бытие во всей его конкретности, язык, особенности духовной жизни народа, его характер, колорит, традиционно-обрядовая деятельность – составляющие компоненты понятия «национальное». В чистом виде такого искусства не существует [1, с. 226 –227].

В основу театрального искусства, независимо от народной принадлежности, положена драматургия, искусство звучащего слова. Московский государственный еврейский камерный театр (ГОСЕКТ) обращался к зрителю на языке идиш, но не только это выделяло данный театр от других, не менее значимых в 20-е гг. храмов драматического искусства. Основателем Государственного еврейского театра стал режиссер А. Грановский. Большой вклад в развитие театра внесли актеры В. Зускин и С. Михоэлс, а первым сценографом стал М. Шагал. В плоскости сценического пространства художник сформулировал собственную точку зрения на то, каким должен стать еврейский театр, а также противопоставил режиссуре персональное метафорическое искусство живописи.

Рассматривать национальный театр, становление его традиций, эволюцию вне контекста исторического развития народа, религии, культуры, обрядов, языка невозможно. Двуязычие еврейского народа – идиш и иврит – во многом определило дальнейшие пути развития не только литературы, но и национального театрального искусства. Язык идиш зародился в XVI в. в странах Центральной и Северной Европы и стал средством коммуникации еврейского народа. Сегодня он относиться к категории «мертвых языков». К началу XVIII в. все сферы еврейской культурной жизни объединил иврит, сохраняя религиозные, эстетические, интеллектуальные, этические нормы и идеалы.

У евреев изначально не было театра как такового. Он принимал площадное обличие, где действовали шуты, скоморохи. Праздничная еврейская культура (ритуалы, обряды, повседневная жизнь) вобрала в себя театральные выразительные формы. Ярким воплощением зрелищного искусства стали традиционная еврейская свадьба и праздник Пурим. В литературе (в частности, в драматургии) использовали иврит, но к XVII в. в написаниях пьес на библейский сюжет используется идиш. В небольших театрах демонстрировались спектакли на обоих языках – идиш и иврите. В сентябре 1883 г. указом правительства Российской империи был запрещен идиш, вследствие этого закрылись многочисленные театры. Во многих произошел переход трансляции драматургии на немецкий язык (только в таком случае труппе позволялось оставаться театром), оставшиеся коллективы перешли в статус «передвижных».

Более 30 лет понадобилось, чтобы возникла потребность в возобновлении национальной еврейской театральной традиции. Нужно заметить, что этому способствовала Октябрьская революция (1917 г.), которая повлекла за собой культурные изменения в различных видах искусства – в Петербурге и Москве организовывается театральная студийная работа. Два еврейских театра стали завоевывать признание и причастность к развитию национального искусства на русской земле. Театр «Габима» (с иврита – «сцена») переехал из Польши в Москву в 1917 г. [2].

В 1919 г. режиссер А. Грановский открыл театральную студию в Петербурге, через год она стала Еврейским камерным театром, позже, с пере-

ездом в Москву, добавился статус – Государственный еврейский камерный театр (ГОСЕКТ), в 1945 г. слово «камерный» убрали, осталась аббревиатура – ГОСЕТ [4]. В Государственный еврейский камерный театр, к А. Грановскому (к тому времени театр переехал в Москву) М. Шагал пришел по приглашению искусствоведа А. Эфроса. Грановский в поисках нового подхода к национальному сценическому искусству нуждался в нестандартном художественном мышлении, поэтому пригласили Шагала.

Отметим различие творческих методов Е. Вахтангова (режиссера «Габимы») и А. Грановского (режиссера «ГОСЕТа»). Они пришли в искусство разными путями: Е. Вахтангов (1883–1922 гг.) обучался на юридическом факультете (Москва), позже закончил театральную студию при Художественном театре К. Станиславского. А. Грановский (1890–1937 гг.) учился в школе сценических искусств (Петербург), в Германии постигал основы театральной режиссуры у М. Рейнхардта, в Швеции брал уроки кинорежиссуры. Языком изложения драматургии в театре «Габима» был иврит, в ГОСЕТе – идиш. Поразному велись преподавания в театральных студиях при вышеназванных театрах. Режиссерские поиски, стили опирались на разные «театральные школы». В «Габиме» обучение велось по системе К. С. Станиславского: «искусство переживания» основанное на развитии внутренней техники актера, тогда как в театре Грановского был упор на внешние элементы техники – артист прекрасно распоряжался телом, жестом, двигался в различных темпоритмах. Тем не менее, языком драматургии стали идиш – язык народа; и иврит – язык книги. Театры конкурировали между собой за завоевание зрительской аудитории. Так, по рекомендации автора пьесы «Гадиббук» С. Анского Марка Шагала пригласили в «Габиму» в качестве сценографа, но сотрудничество не состоялось по инициативе Е. Вахтангова: ввиду несоответствия художественных вкусов художника и режиссера. В. В. Иванов склоняется к мысли, что Е. Вахтангов в тот период не был готов к эстетическому восприятию М. Шагала [3]. В автобиографической книге художника «Моя жизнь» есть описание нескольких встреч Шагала – Вахтангова во время репетиционного процесса, от которых у художника осталось ощущение несоответствия взглядов на художественный процесс. Е. Вахтангов практиковал учение Станиславского: он, опираясь на методы «реалистичного искусства» в сопряжении с еврейской драматургией на иврите, возрождал, таким образом, национальное еврейское искусство. Автор статьи думает, что именно «национальное» в меньшей степени увлекало режиссера. Марк Шагал не принимал театральные методы К. С. Станиславского (применительно к еврейской театральной традиции), его увлекало новаторство режиссуры В. Э. Мейерхольда. Можно согласиться с Шагалом, что система Станиславского построена на внутреннем переживании артиста, в результате чего рождается жест. В противовес ей построена система Мейерхольда – «биомеханика», которая базируется исключительно на внешней технике актера, в результате чего возникает нужное внутреннее состояние. На самом деле еврейский театр нуждался в новом подходе,

не основанном на уже существующих системах. Можно считать, что Шагал – Грановский. В творческом плане – верное сочетание доктрин. Полноценный творческий акт Марка Шагала с еврейским театром состоялся в ГОСЕТе в режиссерском обрамлении Алексея Грановского, в итоге получился обновленный вариант модели национального театрального искусства.

Государственный еврейский театр открылся 1 января 1921 г. (Москва), в бывшем жилом помещении (Чернышевский переулок), спектаклем «Вечер Шолом-Алейхема» по мотивам трех произведений: «Мазлтов» (с идиш – «поздравляю»), «Агенты», «Салыгн» (с идиш – «обман»). Успех спектаклю принесли тенденции: экспериментальные режиссерские – А. Грановского и авангардистские – М. Шагала, наполненные языковым колоритом (идиш). Художник оформил зрительный зал, который назвали «шагаловской шкатулкой (или коробочкой)» [2; 4]: панно «Введение в еврейский театр» находилось слева от сцены, параллельно на другой стене – фриз «Свадьба»; «Музыка», «Танец», «Драма», «Литература» – эти композиции висели в простенках между окнами. У входа в зал, слева, художник поместил панно «Любовь на сцене». Ансамбль дополняли декорированный козами занавес и плафон. А. Эфрос писал: «Вся зала была ошагалена. Она (публика) была потрясена. Я вынужден был неоднократно выступать перед спектаклем с вступительным словом и разъяснять…» [5, с. 204]. Марк Шагал спроецировал в стиле авангарда занавес, декорацию (простую еврейскую кухню), вагон, а также костюмы. Тщательно выверенные детали на костюмах были чрезвычайно важны для художника – однако это не было оценено по достоинству режиссером Грановским, искусствоведом Эфросом и всем артистическим составом. На тот момент, каждый из творцов (Шагал и Грановский) шел в своем направлении. На самом деле их пути были едины в поисках национальной особенности еврейского театра. М. Шагал не продолжил работу в театре А. Грановского, тем не менее этот важный период стал для него отправной точкой к будущим масштабным сценографическим работам в театре балета. «Нетеатральность» сценографии художника была подчеркнута А. Эфросом. Некоторые исследователи убеждены в том, что М. Шагал создал «свой неповторимый театр» и нужно согласиться с этим. Сценография Шагала положила начало в развитие еврейского театра, она определила стиль и эстетику дальнейших постановок.

Стиль А. Грановского заключался в абсолютном понимании единства пространства сцены и зала, первоклассном построении массовых сцен, где учитывалась актерская индивидуальность в тесном сочетании с музыкальным оформлением. Колоритными компонентами режиссуры Алексея Грановского были постановка верного жеста исполнителя, выразительность позы героя, проницательность взгляда (все это демонстрировали актеры С. Михоэлс и В. Зускин). Грановский не знал идиш (как и Вахтангов – иврит), и все же понимание языка не было главенствующим для восприятия целостности его спектакля: важна была мелодика речи идиш, звучащего слова, паузы.

В первых десятилетиях XX в. формирование национального еврейского искусства протекало в период сложных исторических условий. В Москве, благодаря творческим поискам режиссеров А. Грановского и Е. Вахтангова, еврейский театр нашел новые пути существования и развития. В 1928 г. А. Грановский не возвратился с гастрольного тура, его имя попало в список запрещенных. ГОСЕТ закрыли по политическим причинам в 1949 г. Театр «Габима» выехал в зарубежные гастроли в 1926 г. и не вернулся. Национальный еврейский театр перестал существовать на территории Советского союза в послевоенный период.

Список литературы

1. Беляев А. А. Национальное и интернациональное в искусстве // Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. М.: Политиздат, 1989. С. 226–227.

2. Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство: 1919–1928. М.: ГИТИС, 2007. 463 с.

3. Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 317 с.

4. Каменский А. А. Марк Шагал и Россия // Искусство. Сер. науч.-популяр. М.: Знание, 1998. № 8. с. 56.

5. Эфрос. А. Профили: Очерки о русских художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. 320 с.

Таджибаева О. К.
д-р искусствоведения
(Ин-т искусствознания АН РУз, г. Ташкент)

ЭПОС КАК ОБЪЕКТ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОЙ НАУКИ

До появления в Центральной Азии театрального искусства европейского типа, в доисламский, и в течение всего исламского периода развития, в кочевой и оседлой жизни региона существовала своеобразная зрелищная система. Она включала не только пратеатральные формы, относящиеся к обрядам, ритуалам, посвященным кругу человеческой жизни и календарным праздникам, но вбирала в себя развитые театральные формы, такие как разновидности кукольного театра и народной театр устной традиции. Кроме этого были особые жанры и направления, связанные с исполнительским искусством, такие как, «чтение стихов» (шеърхонлик), «чтение кисса» (киссагуйлик), «чтение религиозных книг» (касидахонлик), «ораторство» (воизлик) и др. Они все по своему репертуару и стилю исполнения отличались друг от друга, имели свои правила и каноны. Среди них выделялось исполнительское искусство народных дастанов (т. е. поэтические поэмы). Именно этот вид народного творчества – как своей архитектоникой, так и формой выражения – был наиболее приближен к театру.

Архитектоника народных дастанов и их исполнение имеет ряд аналогий с драматическим произведением и театральным спектаклем. В тексте дастана прозаические места похожи на ремарку автора, а поэтические – на монологи и диалоги. Кроме этого во время исполнения дастанчи рассказывает, поёт, импровизирует, использует своеобразную мимику, эмоции, интонации, движение рук и тела. В некоторых регионах дастаны исполняет не

один человек, а несколько. Исполнение дастанов тоже своего рода зрелище, общение со зрителем. И происходит оно, как и театральный спектакль, – здесь, сегодня, сейчас. И здесь и там есть простор для импровизации.

В дастанах можно увидеть органическое слияние логоса и мелоса. У народного дастана и театрального спектакля схожие информационные, художественные, идеологические функции, проще говоря, и тот и другой призваны «увлекая-поучать». И там и здесь форма и содержание столь же самостоятельны, сколь и слиты друг с другом в исполнении. Таким образом, по своей структуре, социокультурному функционированию, исполнительским аспектам, своеобразию синкретичной основе, дастаны типологически сопоставимы с драмой и музыкальной драмой.

Когда в Центральную Азию вошло театральное искусство европейского типа, оно, в силу ряда причин, в том числе идеологических, в соответствии с которыми новый театр должен был стать агитатором и пропагандистом нового образа жизни, получает статус наибольшего благоприятствования по сравнению с театром устной традиции и традиционными зрелищами. Которые в свою очередь, уходили на периферию социальной и культурной жизни. Исторических аналогов подобному явлению много – через него прошли практически все развитые театральные культуры. Даже знаменитая итальянская комедия «дель арте» ушла с исторической арены с возникновением театра нового типа.

Театральное искусство европейского образца принято называть «профессиональным». Но традиционное тоже не было любительским, оно тоже имело свою специфику, тенденции, свои теоретические каноны, хотя и передаваемые в устной форме. Не всем было дано стать бакши, акыном или жиров. Люди считали, что такой талант дается только Богом. Перед тем как начать свою творческую деятельность будущий бакши учился у устоза (т.е. учителя). Когда ученик может выступить перед зрителем, это определял устоз, проверив своего ученика в «айтыш» (кыргызы), «айтыс» (казахи), «айдым» (туркмены) или других состязаниях.

С появлением в Центральной Азии новых видов искусства, в том числе театра европейского типа, уже 20-е годы частью интеллигенции традиционная культура осознается как утрачиваемая эстетическая и художественная ценность. Разгораются споры между приверженцами «старого» и «нового» искусства. Задаются вопросы – будут ли люди смотреть зрелище в театральных зданиях, не превратить ли зрительный зал в чайхану, если и допускать европейского зрелище, то только в городе, а в аулах люди поймут исключительно традиционное исполнение акынов и пр. Исторический процесс развития театра европейского образца в регионе показал неосновательность этих, вполне закономерных для своего времени, сомнений и опасений. При этом необходимо отметить, что процесс этот был очень непростым, главным образом из-за навязывания идеологией идейного и художественного единообразия. Единообразие репертуара театров национальных

республик, единый метод соцреализма, единая театральная система, единая цель создания искусства социалистического по содержанию и национального по форме, единые установки, в которых национальное наследие попадало в ранг «идеализации патриархального прошлого». Но, как известно, в любых социальных условиях действует закон относительный самостоятельности искусства. Поэтому в 20-е – 40-е годы, да и значительно позднее, нередко случалось, так, что постановки эпических произведений становились главным каналом трансляции духовного наследия, теми явлениями, по которым оценивалось национальное своеобразие театров региона, теми художественно-эстетическими ориентирами творчества, которые позволили преодолеть угрозу национального нивелирования.

Энтузиасты европейского направления развития театра изначально использовали народные эпосы для привлечения зрителей к театральному искусству. Несмотря на то что в Туркменистане считалось большим грехом смотреть представления артистов, зрители, увидев на афишах название «Тахир и Зухра», стали посещать этот вид искусства как приемлемый с точки зрения национальных и религиозных традиций. Долгое время и туркменские, и казахские театры в составах своих трупп держали акынов, бакши. В антрактах спектаклей они вступали перед зрителями, исполняя фрагменты дастанов, а в Узбекистане на перерывах давались концерты. И это поддерживало интерес зрителей до конца спектакля. Отметим здесь же, что с подобных выступлений начиналась профессиональная творческая деятельность таких, выдающихся исполнителей, как Мухиддин Кари-Якубов и Тамара Ханум.

В начальный этап становления театра европейского образца эпическое наследие народа помогло в более углубленном понимании значения слов и профессии режиссура, драматурга, актёра. Такие произведения как, «Тахир и Зухра», «Фархад и Ширин», «Алпамиш» в узбекском театре, «Кабланды», «Энлик-Кебек» в казахском, «Курманбек», «Жанил Мирза» на кыргызской сцене, «Алпамис» у каракалпаков, «Рустам и Сухроб» у таджиков своей интерпретацией образов национальных героев помогали в становлении актёрских школ республик.

Среди театральных систем XX века наиболее приближена к пониманию национального эпоса Центральной Азии теория эпического театра Б. Брехта. Немецкий драматург и теоретик театра уже в самом названии своей теории точно определил ключевую особенность своей театральной системы, в основу которой положена специфика эпического характера и конфликта. В «Эпическом театре» Брехта важны не условные, а видимые границы между разумом и эмоциями. Это же наблюдается и в интерпретациях эпоса на сценах региона, в которых практически не бывает, так называемой, «четвертой стены», где глубокая взволнованность и переживания героя соседствует с «отстранением» и прямыми обращениями в зрительный зал. И в практике интерпретации эпических произведений в национальных театрах Центральной Азии чаще всего заметна близость не словам

К. С. Станиславского, считавшего, что «зритель должен забыть, что он находится в театре», а слова его ученика Е. В. Вахтангова, утверждавшего «зритель никогда не должен забывать, что он находиться в театре». Такая практика вполне оправдана, ведь герои национальных эпосов никогда не были простыми людьми, обычно в эпосах на центральном место стоял герой – сверхчеловек. Он был выше всех, и поэтому бакши прославлял его подвиги. Эту традицию естественно восприняли молодые театры региона.

Основа национального эпоса Центральной Азии прослеживается в использовании определенных схем, в которых судьбы героев сходны от рождения. Например, с колыбели были обручены Бомси Байрак и Бонучечак («Китаби Деде Коркут»), Алпомиш и Ойбарчин («Алпомиш»), Гарип и Шахсанам («АшикГарип и Шахсанам»), Манас и Кеникей, Семетей и Айчурек («Манас»), Тахир и Зухра («Тахир и Зухра»), Кузи и Баян («Кози Корпеш-Баян сулу»). Обряд этот у узбеков называется и поныне «бешиккерти», у киргизов – «бел куда», у казахов – «ежекабил», у туркменов «адаглаб куйилади». Главная суть «бешиккерти» – помолвка малолетних детей ещё с колыбели, определение их спутника жизни.

Такие события в жизни героев, ритуализированные в круге человеческой жизни от рождения до смерти, как и различного рода календарные праздники, ритуалы и обряды в разнообразии встречаются во всех эпических произведениях региона. Этот комплекс фольклорно-этнографических зрелищных, музыкальных традиций – благодатный материал для театрального искусства.

Но не только разные произведения, но даже одноименные, одно сюжетные эпические произведения разных народов Центральной Азии отличаются друг от друга, различаются разнообразием стилистики и средствами художественного воспроизведения, трактовкой образов, и никогда герой одного народа не повторяет образ соседнего. Так раскрываются менталитет нации, ее культура, духовный облик, национальные ценности.

Трансформация эпоса в театре требует бесконечных поисков все новых форм, стилей, современных художественных решений. Но этот трудный путь поисков исключительно плодотворен, благодаря богатым художественным ресурсам, заложенным в народном творчестве. Поэтому пришло понимание того, что национальный эпос не должен оставаться под влиянием однообразных методов изучения и сценического толкования, должен быть свободным от влияния шаблонов социалистического, политически тенденциозного прочтения.

Список литературы

1. Каримов И.А. Высокая духовность – непобедимая сила. Ташкент: Маънавият, 2008. С. 176.
2. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. С.728.

Цидина Т. Д.
доцент (Челябинская гос.
академия культуры и искусств)

К ВОПРОСУ О ФОРМАХ БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ НА ЭКРАНЕ: КИНОПРИТЧА

Притча один из самых древних жанров фольклора. Она соединила в себе начала философии, психологии, морали и явилась ранней формой художественного осмысления закономерностей человеческого бытия, сферой накопления и обобщения жизненного опыта. Предназначение её не только в том, чтобы быть хранилищем истин и откровений о жизни, она является и инструментом активного вторжения в жизнь. Во все времена она учила, воспитывала, объясняла, как надо жить человеку, чтобы остаться человеком. Самые глубокие и мудрые притчи многозначны. Их мысль подвижна и не так легко уловима. Притчи такого рода выражают стремление их создателей, отталкиваясь от ясного, простого, общеизвестного, приблизиться к глубинам неясного, неуловимого, неназываемого.

С. С. Аверинцев определяет этот жанр по следующим признакам:

– притча не способна к обособленному бытованию и возникает лишь в некотором контексте;

– притча допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую, символическую наполненность;

– с содержательной стороны притча отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка;

Говоря о других характерных особенностях жанра притчи, исследователь отмечает лаконизм и аскетизм в выборе художественных средств, её интеллектуальность и экспрессивность, проникновенность интонаций.

Однако трудно выделить фильм, который был бы выражен в традиционных рамках этого древнего жанра. Неслучайно, режиссёр Эльдар Шенгелая сказал о том, что «можно сделать детектив, можно сделать мюзикл, можно сделать мелодраму, сделать притчу нельзя» [7]. Так как, по выражению исследователя В. Фомина: «Притча – это явление духа, необыкновенной высоты человеческой мысли» [3]. И всё же некоторые режиссёры пытаются овладеть возможностями притчевого повествования на экране.

Притчевость, как качество, определяется и достигается не только масштабом мысли, но и совершенно особым характером её художественного развёртывания. Например, сюжетная ситуация в притчевом повествовании может быть и вполне заурядной, привычной, даже примелькавшейся, но её развёртывание должно быть неожиданным, необычайным, до крайности парадоксальным. Глубокий и острый «парадокс – один из ключевых признаков притчи» [3].

С таким парадоксальным сюжетом мы встречаемся в кинопритче Юрия Мамина «Праздник Нептуна». В нём озорно и остроумно высмеиваются тщетные потуги городских властей, организовать в лютую зимнюю стужу показушное купание в ледяной купели, существующего только на бумаге, местного общества моржей. Но когда в финальной сцене перед взорами «обалдевших» иностранцев чуть ли не весь городок в порыве неописуемого энтузиазма лезет в воду, это уже не просто забавный и смешной трюк, а здесь берёт начало сложная и неоднозначная мысль о скрытых, непредсказуемых свойствах народного характера. На этом примере можно обнаружить ещё одно качество притчи: её лукавство. Так как она стремится выразить нечто более существенное, важное, глубокое, чем то, что она непосредственно изображает.

Сегодня притча на экране встречается в разных обличьях. По признанию режиссера Ларисы Шепитько, работая над фильмом «Восхождение» по повести В. Быкова «Сотников», самым сложным было определить жанрово-стилевые границы повести и фильма. Режиссера волновал вопрос, в каком жанре органичнее соединить конкретно-исторический и «вечный» план «Сотникова». Она понимала, что «вечное» двигает её замысел в сторону притчи, но не той традиционной, которую мы встречаем в фильмах П. Пазолини «Евангелие от Матфея» и «Седьмая печать» Бергмана, интеллектуальных, философских, но не способных захватить и потрясти эмоционально.

Задача режиссера, по выражению самой Шепитько, «состояла в том, чтобы перевести зрителя из стороннего наблюдателя в соучастника того, что происходит на экране, добиться его максимального сопереживания героям и полного соотнесения себя с ними». То, к чему она пришла в своем фильме, с точки зрения жанра, смог очень точно сформулировать Алесь Адамович в своей статье «Торжество человека». Он обратил свое внимание на совершенно необычный принцип использования В. Быковым поэтики притчи в его повести «Сотников». В статье говорилось о том, что «наряду с традиционной притчей, требующей «убирания декораций», обнажения мысли и морали, условности характеров и положений, есть, однако, и иная её разновидность. Это тоже «притча» (по оголенности и заостренности «морали»), но с предельно реалистическими обстоятельствами и со всем возможным богатством «диалектики души». Лариса Шепитько в своих интервью говорила, что она, совместно с кинодраматургом Ю. Клепиковым, пришли к этой стилистике, о которой она прочла впоследствии в статье Адамовича, самостоятельно.

В фильме ощущаются две разные части. В первой из них зритель вполне может смотреть на происходящее ещё как бы «со стороны». Во второй он уже полностью вовлечен в ход событий, в сопереживание героев. Переход от первой части ко второй сделан незаметно. Это происходит в эпизоде, в котором Рыбак тащит на себе по глубокому снегу раненого Сотникова. Кадр долгий: вместе с героями мы здесь, задыхаясь, ползем по снегу, останавливаемся, вместе с ними переводим дыхание. И так до конца фильма, где в финале происхо-

дит восхождение Сотникова к вершинам человеческого духа, где его смерть откликается не только страхом от происходящего, но становится нравственным примером стойкости и мужества для людей. Отражение и восприятие этого посыла мы видим в глазах мальчишки, находящегося среди людей, которых согнали для устрашения на эту казнь. Именно в этом эпизоде происходит предельное сгущение образной мысли: казнь Сотникова оборачивается продолжением его жизни в судьбах следующих поколений. Таким образом, притчевое киноповествование «Восхождения» отразило один из главных признаков этого жанра: двуединую природу в соединении конкретного и вечного.

В этом же контексте мы можем рассмотреть и содержание фильма «Несколько интервью по личным вопросам» режиссера Ланы Гогоберидзе. В этой истории притча работает двояко. С одной стороны, она проявляет склонность одного из героев (фотографа Ираклия) к философствованию, с другой стороны, притча, рассказанная Ираклием главной героине (журналистке), помогает осмыслить судьбу самой героини. Содержание этой притчи забавное и мудрое:

«Был добрый человек. И жена у него была добрая, и дети. И был у того человека осел. И осел был добряком, если бы не родился ослом…

Однажды добрый человек решил поехать в соседнюю деревню. Сел на осла и поехал. Встретил на дороге одного старика. Добр был человек и посадил старика на своего осла. Проехали так еще немного, и встретился им ребенок. Добр был добрый человек и посадил ребенка на осла. Прошли еще немного – и видят: лежит на земле верблюд, там же валяется груз. А хозяин верблюда сидит на бревне и заливается горючими слезами. Добр был добрый человек и посадил на осла верблюда со своим грузом и его хозяина со своими слезами.

Прошли еще немного, и осел говорит доброму человеку: «Добрый человек, посади и меня на осла» Добр был добрый человек и посадил осла на осла…»

Эта притча намекнула и договорила нечто существенное о судьбе главной героини. Сталкиваясь по роду своей работы с великим множеством разных людей, принимая близко к сердцу их проблемы и заботы, всей душой стремясь как-то помочь им, она, по сути дела, сама оказывается в положении того самого «доброго человека», который, жалея всех, громоздит на своего бедного осла неподъемный для него груз. Притча, включенная таким образом в этот фильм, построенный по принципу свободного жизненного потока с его множеством подробностей, вскрывает неумолимые законы движения жизни и помогает осмыслить судьбу героини.

Любая притча диалогична, она побуждает читателя, слушателя, зрителя к домысливанию, соучастию. Историю о возвращении блудного сына можно отнести к притчам, повествующим об отношении между Богом и человеком. С такой формой религиозной притчи мы встречаемся в фильме «Солярис» А. Тарковского.

Трудно сказать, откуда вернулся учёный Крис Кельвин – из космоса или из своего прошлого. Крис блуждал по лабиринту совести и, наконец, нашёл выход. И выход этот – потрясение, обернувшееся покаянием. Крис кается не только перед своим земным отцом, который уже простил его, но и перед другим Отцом. За то, что оказался самым беспомощным из Его воплощений. За то, что, благодаря своей силе, опирающейся на разум, машину, прогресс, исказил Его образ.

Передача духовных истин в притче происходит через обыденные предметы и примеры. Именно эта «будничность» окружающего мира, по определению А. Меня, сообщает нам о том, что вечное скрывается в простом и, на первый взгляд, обыденном.

Список литературы

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 145. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1978. С. 132.

2. Адамович А. Торжество человека // Вопросы литературы. 1973. № 5. С. 116.

3. Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 105.

4. Гогоберидзе Л. Сегодня и завтра грузинского кино / Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М., 1982. С. 18–19.

5. Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 20–21.

6. Кузнецов М. Притча, парабола, фильм / Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М., 1982. С. 25.

7. Литературная газета. 1975. 19 февр.

Чеботарев А. М.
д-р ист. наук, проф. (Челябинская гос. академия культуры и искусств)

РОЛЬ ПЕТРА I В ИЗМЕНЕНИИ ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА

Многочисленные начинания и реформы Петра I коснулись и такой святой для каждого православного человека российской империи того времени – погребального обряда. Уход человека в мир иной всегда сопровождался религиозными действиями. В них всегда главную роль играли священнослужители. Но Петр I в своем неприятии русской православной церкви постепенно отходил от многих православных традиций. Особую роль в этом, несомненно, сыграло его антиправославное окружение. Но отход от погребальной традиции происходил в России постепенно и завершился с погребением самого Петра. Устраивая похоронные процессии, как многолюдные торжественные шествия Петр I довел погребальный обряд до значительной рекламной акции, по примеру французских королей. Но несомненно, оказывать влияние на изменение такой глубокой религиозной традиции Петр не мог сразу.

Начиная правление совместно с братом Иваном 1682 году, Петр I только через четырнадцать лет стал единовластным правителем. Иван Алексеевич умер в 1696 году. Все погребения, прошедшие в этот период прошли по старинному обряду. Это было погребение: 1 мая 1691 года Феодосии Иоанновны; 13 февраля 1692 царевны Марии Иоанновны; 14 мая

1692 года царевича Александра Петровича. Все процедуры погребения прошли традиционно. Никаких изменений в обряды внесено не было.

Традиционно под руководством патриарха происходило погребение и скончавшегося 29 января 1696 царя Ивана Алексеевича.

В погребальном обряде царевны Татианы Михайловны, которая скончалась 24 августа 1706 года. все было устроено по традиционным церковным канонам. Погребение прошло в кратчайшие сроки, в процессии, как и раньше, участвовали в основном придворные. Движение процессии происходило в Кремле на незначительное расстояние – в Вознесенский монастырь.

Как считает Е. Погосян, что единственным отступлением от традиций было то, *«что члены Сената явились в черных траурных одеяниях»* [7].

Много ранее в 1699 году при погребении Ф. Лефорта Петр I был одет в черное, а *«у офицеров ружье и знамена» ПЕРЕВЯЗАНЫ БЫЛИ ЧЕРНЫМ ФЛЕРОМ»*, как отмечал современник [7].

У могилы по приказу Петра I во всю *«четыредесятницу переменялись в сутки, дневали и ночевали боярские и окольничие и думных людей жены»*, т. е. производился традиционный сорокадневный караул, являвшийся обязательным для похорон царственной особы [6].

Иначе происходил погребальный обряд кронпринцессы Шарлотты – Христины – Софии – жены царевича Алексея Петровича (урожденной принцессы Брауншвейг – Вольфенбюттельской) в возрасте двадцати одного года. Через десять дней после родов она умерла 12 октября 1715 года. После бальзомирования тело кронпринцессы было выставлено в дворцовой зале. Зал был оформлен в западноевропейском духе. При похоронах Шарлотты прозвучали пушечные залпы. Но самым необычным нововведением Петра I было захоронение иноверки в православном храме. Она была лютеранткой, а захоронена в Петропавловском соборе. Похоронена кронпринцесса была 27 октября 1715 г.

31 декабря 1715 г. в возрасте 51 года скончалась в Санкт-Петербурге царица Марфа Матвеевна вторая жена царя Федора Алексеевича. Во время этих похорон был впервые использован помост на льду Невы, по которому несли тело царицы. На лед реки насыпали песок и положили еловые лапы, на этом основании построили деревянный помост, укрытый сукном, по нему опять насыпали речной песок и положили лапник, чтобы участвовавшие в процессии не поскользнулись [6].

При погребении Марфы Матвеевны были введены определенные новшества. Так время от смерти до похорон значительно увеличилось. так как тело Марфы Матвеевны было вскрыто при участии самого Петра I.

Новшеством в церемонии погребения царицы было то, что советник П. А. Толстой нес впереди гроба корону, украшенную драгоценными камнями. Гроб везли на санях. Впереди гроба шли духовные лица: архиереи, архимандриты, митрополиты, священники, певчие и все другие церковнослужители в великолепных церковных облачениях с множеством свечей Сопровождали тело 500 человек, из которых 200 были одеты в похоронные плащи.

В погребальном шествии принимало участие большое количество факельщиков, которые были выстроены в два ряда от дома царицы на левом берегу Невы до Петропавловской крепости. Факелы были не только средством освещения, но и данью древней традиции, которую Петр I перенял, как и многое другое, из Древнего Рима. Как отмечала М. Сергеенко, в похоронной процессии в Древнем Риме «вдоль всей процессии шагали факельщики с факелами елового дерева» [8].

Когда 18 июня 1716 года скончалась сестра Петра I Наталья Алексеевна, Петр находился за границей в Данциге. По указанию Петра I похороны любимой сестры были отложены до его возвращения из-за границы. Кроме того, он распорядился построить в Александро-Невском монастыре для погребения Натальи Алексеевны особую церковь во имя святого Лазаря.

Тело Натальи Алексеевны было забальзамировано и выставлено для прощания в ее дворце и находилось там до возвращения брата. Только в день святого Лазаря 17 ноября состоялся вынос, шествие и погребение тела.

Порядок шествия и его организацией занимались, на западноевропейский манер, особые траурные чины – маршалы. Сани с гробом несли не на руках, как раньше, а везли восемь лошадей. Все участники церемонии были расписаны по чинам. В плане проведения шествия (специальной росписи) было намечено 22 пункта. Впервые к траурному убранству был привлечен иностранный архитектор Г.-И. Маттарнови [1]. Все участвовавшие в погребальном шествии были разделены на отдельные группы. В погребении Натальи Алексеевны была использована государственная символика: корона, царский балдахин, его несли военные. Новым в похоронах Натальи Алексеевны оказалось и траурное убранство погребального обряда.

Именно в погребальном обряде Натальи Алексеевны Петр I практически полностью использовал все западно-европейские новшества.

30 июня состоялось погребение Алексея Петровича. Погребальное шествие старшего сына Петра I Алексея Петровича было наиболее скромным. И хотя это был царевич, доказанная его вина измены российскому государству ставила его в ряд отверженных.

Все шествие состояло из переноса гроба царевича из Троицкой церкви в крепость в соборную церковь Петра и Павла. Состав процессии был следующий: икона, певчие, священники, протодьяконы и дьяконы с кадилами, гроб, Петр I, министры, сенаторы, царица, «знатных персон жены» [5]. С обыкновенным пением и молитвой погребли тело царевича рядом с его супругой. По мнению Ф.-Х. Вебера: *«Царь и все остальные провожатые в этой печальной процессии держали в руках маленькие горящие восковые свечи, но все были без траурных мантий, и только одни дамы одеты были в черных тафтяных платьях»* [2].

Погребение Алексея Петровича, в котором ничего нового в традиционный обряд Петром I сделано не было, показывает его отношение к данному событию и безразличие к его оформлению.

Более пышным и торжественным было погребение малолетнего сына Петра царевича Петра Петровича.

Шествие началось в 15 часов. Его возглавлял отряд из 240 гвардейских гренадер – офицеров под пушечные выстрелы. Все одетые в черное. За ними следовало 50 преображенцев с факелами, затем певчие и духовенство. Гроб везли на колеснице украшенной алым бархатом и золотой бахромой, а рядом лежали государственные знаки [3]. Петр I шел в сопровождении приближенных и придворных чинов, одетых в черные мантии. Потом следовали русские и иностранные министры и другие военные и гражданские, в черных одеждах и длинных мантиях. Как писал Ф.-Х. Вебер: *«в несметном количестве, в черных одеждах и длинных мантия»* [4]. Захоронен царевич был Александро-Невском монастыре.

1 мая 1719 году умерла царевна Екатерина Алексеевна. Она скончалась в Москве и на организацию ее погребального обряда царь не мог повлиять. Обряд погребения прошел под руководством священнослужителей в традиция русского православия без западноевропейских новшеств.

Последнее погребение, в котором принимал участие Петр I, – церемония погребения умершей на 59 году вдовы царя Иоанна Алексеевича Прасковьи Федоровны. Подготовкой погребения занимался сам царь. Он лично с кабинет-секретарем А. В. Макаровым целых шесть часов занимался составлением церемониала погребения.

Тело царицы было размещено в специально оформленном траурном зале – Печальная зала «Castrum Doloris». Художественным оформлением зала занимался иностранец герольдмейстер Франциск Санти.

Открытый гроб с телом стоял на катафалке, устроенном как парадная постель. Над ней возвышался большой балдахин из фиолетового бархата, украшенный галунами и бахромой. Фиолетовый бархат катафалка и гроба под балдахином эффектно сочетался с белизной покрова.

Рядом с гробом находились знаки государственной символики, которые соответствовали статусу царицы: корона и знамя.

Похоронную залу освещали двенадцать больших свечей, три люстры и стенные подсвечники. Комната была обита черной тканью. Стены украшали аллегории.

22 октября началось шествие. В процессию входили представители гвардии, гражданские и военные чиновники, выстроенные по старшинству. За иностранными гостями хор певчих, а за ними священники с зажженными свечами. Каждую группу выводил маршал. За маршалом И. И. Дмитриевым-Мамоновым выступал А. А. Матвеев с царской короной на подушке, прочие регалии и знаки монаршего достоинства отсутствовали [6].

Гроб везли на открытой черной колеснице, которую сопровождали двенадцать полковников. Шесть майоров несли балдахин. Третью часть процессии открывал маршал Л. Н. Алларт с жезлом. Здесь шли император, дочь покойной – младшая дочь, императрица. По сторонам процессии

маршировали до полутораста солдат с зажженными факелами. Воинская команда замыкала шествие[6]. Захоронена царица была в Александро-Невском монастыре. Эта погребальная церемония была самой пышной и полностью воплощала западноевропейские традиции. Она явилась воплощением желания Петра I придать широкую общественную значимость погребальному обряду царственных особ.

Таким образом, за период правления Петра I постепенно происходило отдаление священного православного обряда погребения в многокрасочную пышную церемонию, которая в дальнейшем приобрела, в известной мере, рекламный характер

Список литературы

1. Агеева О. Г. Петербургский траурный церемониал Дома Романовых в начале XVIII в. // Феномен Петербурга. СПб. С. 496.

2. Записки Вебера // Русский архив. 1872. № 7 и 8. С. 1458.

3.Записки Вебера // Русский архив. 1872. № 9. С. 1658.

4. Записки Вебера // Русский архив. 1872. № 9. С. 1657–1658.

5. Записка преставлению и погребению царевича Алексея Петровича // Отечественные записки, 1842. Т. 20. Отд. 2. С. 39.

6. Логунова М. Печальные ритуалы императорской России... http://bookz.ru/authors/marina-logunova/pe4al_ni_365/page-9-pe4al_ni_365.html.

7. Погосян Е. Петр I – архитектор российской истории. http://ualberta.ca/~pogosjan/peter/paragraf1_1_3.html.

8. Сергеенко М. Жизнь древнего Рима http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Serg/12.php.

Шаронина М. Г.
канд. пед. наук, проф.
(Челябинская гос. академия культуры и искусств)

ЦЕРЕМОНИАЛ В КОНТЕКСТЕ ОРГАНИЗАЦИИ ТОРЖЕСТВЕННО-НАГРАДНОЙ ЧАСТИ ОБРЯДОВЫХ ДЕЙСТВ

Торжественно-наградная часть является важнейшей составляющей большинства мероприятий. Как правило, на неё мало обращают внимания организаторы, сценаристы, режиссёры. И пускается эта церемониальная часть на самотёк. В сценариях она обозначается одной строкой в ремарке типа – далее следует вручение или награждение. Думается, что это не совсем верно.

Автор данных строк не раз обращался к проблемам и вопросам организации различных церемоний. Вышеназванное становилось предметом рассмотрения в следующих материалах: «Церемония как аспект традиционной культуры» [5]; «Традиции и инновации в церемониальных действиях» [3]; «Церемониальное действие как вид этикетного поведения» [4]. В них исследовалось церемониальное поведение как специфический тип процедуры или действия некого субъекта в различных предлагаемых обстоятельствах и ситуациях. Подобное поведение можно назвать церемониальным действием, в котором обязательно присутствует официально при-

нятое, традиционно-торжественное действие, где точно имеется свой порядок. Следует четко разделять два понятия: церемония и церемониал. Церемония – это официальная, торжественная часть любого праздничного действа. Церемониал – это специально установленный (иногда узаконенный) определённый внешний порядок (последовательность), а часто протокол.

Практиками, сценаристами и режиссёрами, накоплен довольно большой опыт разработки, организации и проведения торжественно-церемониальной части празднично-обрядовых действ [1, 2]. Автором проведено в качестве режиссёра одиннадцать церемоний вручения народной премии «Светлое прошлое». Более ста человек стали её лауреатами [6]. Именно одиннадцатая церемония перешагнула сотый рубеж. Сложился, казалось бы, четкий порядок, алгоритм, матрица проведения вышеназванной церемонии:

– видео-рассказ, слайд-шоу о лауреате (представление лауреата);

– выход лауреата на сцену;

– представление вручантов премии (тех, кто будет вручать);

– поздравление от вручантов и вручение награды (бронзовая статуэтка «Кентавр с цветком в груди», работа Эрнста Неизвестного);

– ответное слово лауреата.

Но даже здесь чёткий внешний порядок, с одной стороны, не всегда соблюдается, а с другой стороны, наполняется, обрамляется присутствием (наличием) разных VIP-персон.

А любые юбилейные празднично-обрядовые действа вообще немыслимы без присутствия официальных лиц. И здесь важнейшей составляющей каждого такого торжества является, так называемая, официальная часть, которая состоит из выступлений, речей, поздравлений, награждений приглашённых. Содержание и структура официальной части торжества обусловлена, как правило, протоколом или, иначе говоря, сводом правил межведомственной вежливости. Протокол, как свод правил поведения, существует не в качестве какого-то общего, незыблемого закона. Он может меняться, варьироваться, уточняться, корректироваться в зависимости от определённых ситуаций и местных традиций. Но обязательным и общепринятым является неукоснительное соблюдение принципа иерархии, то есть некого порядка подчинения низших звеньев высшим. Например, расположение по иерархическому принципу может быть таким:

1) Президент Российской Федерации,

2) губернатор края, области или президент республики,

3) законодательное собрание края, области,

4) министерство Российской Федерации, учредитель,

5) краевое, областное или республиканское министерство,

6) глава города,

7) глава района;

8) городские ведомственные управления и отделы;

9) руководство подобных организаций, предприятий, учреждений, ведомств;

10) общественные организации, фонды.

Такой перечень характерен для больших регионов и довольно крупных городов. В зависимости от масштаба и уровня региона, предприятия иерархический перечень может корректироваться и видоизменяться, а иногда и нарушаться. Так если проводится юбилей предприятия или учебного заведения и первым выступит директор предприятия или ректор вуза никаких нарушений не будет. Более того будет соблюдён ещё один основополагающий принцип протокола – принцип первенства – хозяина принимающей стороны.

Довольно подробный перечень официальных лиц приведён не случайно. Так зачем же они нужны и какова их роль и значение для различных праздничных действ?

Всем намеченным VIP-персонам или официальным лицам, гостям праздника рассылаются приглашения с просьбой наградить, поощрить ряд сотрудников учреждения или предприятия. Но сразу следует оговориться, что список должен быть небольшим, иначе происходит обесценивание награды (грамоты, премии и т. д), а сама церемония награждения очень затягивается. В соответствие с иерархическими ступенями утверждаются списки для поощрения. В данном случае мы имеем дело с внешними наградами, но юбилейная дата предусматривает и внутренние награды. Именно внутренних наград, как правило, бывает гораздо больше, чем внешних. Любая церемония имеет определённые границы и церемониал, затягивающий до трёх и более часов по времени, превращается в нудное и скучное зрелище.

Режиссёрский опыт подсказывает, что вручение наград необходимо разделить на две части. Внутренние награды своим сотрудникам должны вручаться накануне главного торжества, на предварительной встрече, собрании. Но об этом уместно и этически верно обязательно необходимо упомянуть на самом публичном торжестве.

Следует заметить, что помимо специально приглашенных VIP-персон есть ещё желающие выступить и поздравить. Не дать им слово – значит обидеть, не уважить, а торжественная, поздравительная часть затягивается и регламент уже не позволяет этого сделать. Здесь организаторам необходимо предусмотреть ещё одну часть торжества как фуршет или банкет. Именно там все желающие могут поздравить виновников торжества.

Таким образом, торжественно-наградная часть празднично-обрядового действа может складываться из трёх составляющих:

1. Серия предварительных встреч, заседаний, вечеров, собраний, которые проводятся накануне основного торжества. Здесь вручаются внутренние награды.

2. Собственно само торжество, юбилей с приглашёнными VIP-персонами.

3. Фуршет (банкет), где все желающие, наиболее близкие к виновникам торжества могут поздравить и выразить слова признания.

Каждая составная часть церемониала должна быть продумана и подробно разработана. Каковы же возможные варианты таких наработок могут быть, чтобы церемониал не был монотонным, нудным и однообразным.

Любая торжественно-наградная часть должна начинаться с пролога. Это может быть номер-пролог (пластическая зарисовка, композиция из вокальных, хореографических, театральных коллективов, видеоряд, свет, спецэффекты). В качестве пролога часто используется видеофильм о коллективе, предприятии событии с использованием приёма мейпинг.

Затем следует торжественно-наградная часть торжества. Пять-семь речей официальных лиц подряд с награждениями тоже перебор и однообразие. Здесь следует предусмотреть разбивку этих речей. В качестве своеобразной разбивки могут использоваться специально подготовленные художественные номера, видеопоздравления, приглашённые звёзды эстрады.

Сама наградная часть также имеет определённую конструкцию и состоит из нескольких частей:

– подводки – тексты ведущих, предваряющие и представляющие выход официальных лиц. Тексты подводок пишутся сценаристами заранее и написаны могут быть по-разному: в стихотворной форме, в форме куплетов, в песенном варианте;

– выступления официальных лиц. Их речи могут быть заготовлены заранее, а могут рождаться по ходу выступления;

– награждения сотрудников предприятий, организаций. Списки и дипломы, как правило, заготовлены. Те, кого награждают предупреждены. Все готовы к церемонии.

Художественно оформить эти составляющие – дело организаторов и, в первую очередь, режиссёра. Как правило, в этом помогает музыка. Музыкальное оформление официальной части можно делать с помощью фонограмм, это довольно распространённый приём. Требуется обычно три музыкальных фрагмента. Торжественные музыкальные фрагменты на выход официальных лиц, выход награждаемого (или награждаемых) и награждение, уход (возвращение на место). Обычно на вооружении у звукооператоров имеется папка фонограмм: два-три набора фанфар, две-три отбивки, две-три торжественных мелодии. Это всё позволяет маневрировать, менять и разнообразить музыкальный ряд.

В качестве музыкального оформления может использоваться и живая музыка. Это инструментальные ансамбли и оркестры, обслуживающие программу. Звучать может симфоническая, народная, эстрадная и другая музыка. В арсенале инструментального коллектива также должен быть фанфарный фрагмент, музыкальные отбивки на выход и торжественно-наградная музыка. Кроме прикладной музыки оркестр или ансамбль может помочь режиссёру решить задачу по наполнению официально-наградной

части художественными номерами. И это будет правильно, очень органично, уважительно и уместно по отношению к оркестру и ансамблю как полноправному участнику торжества. В целом живая музыка на сцене это и живая звучащая сценография. Если торжественное мероприятие обслуживает большой оркестр – это приятно зрителю и сразу резко повышается общественный статус театрализованного действа.

Церемониалу в торжественно-наградной части любого мероприятия должно уделяться особое внимании, он подробно разрабатывается. Человеку, которого награждают, чествуют предоставляется возможность пережить свою «минуту славы».

Список литературы

1. Лукашин С. Занимательная режиссура. Приёмы художественной организации праздничных зрелищ: сб. методики и сценариев. Екатеринбург, 2014. С. 44–67.

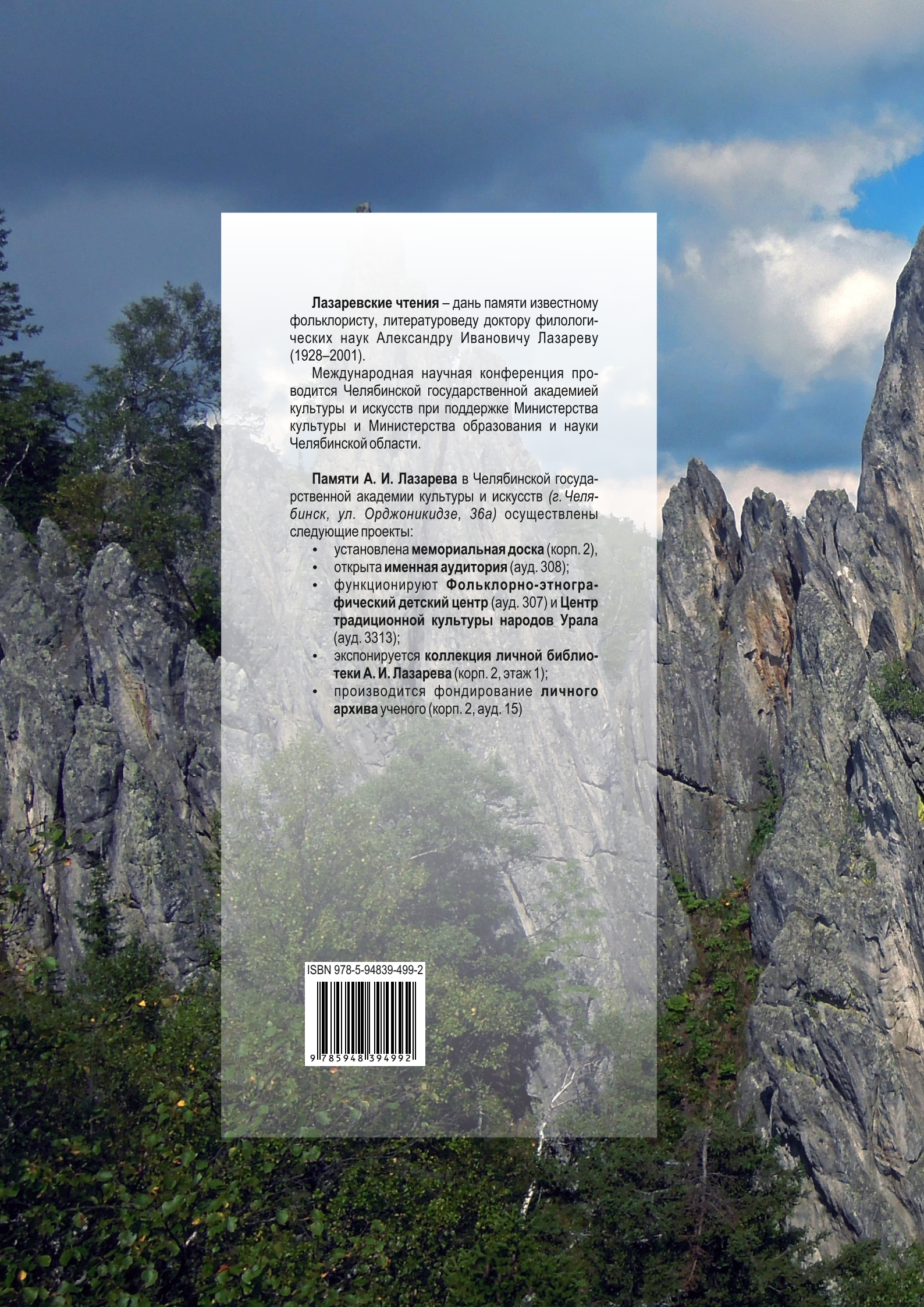
2. Солдаткин В. Е. Личностный юбилей как социокультурное событие: монография / под науч. ред. проф. Н. Г. Апухтиной. Челябинск, 2014. С. 96–107.

3. Шаронина М. Г. Традиции и инновации в церемониальных действиях // Четвёртые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее, будущее»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск, 15–17 мая 2008 г.: в 2 ч. Челябинск, 2008. С. 247–249.

4. Шаронина М. Г. Церемониальное действие как вид этикетного поведения // Культура – искусство – образование: научные поиски и практические решения: 35 науч.-практ. конф. проф.-препод. состава академии. Челябинск, 2014. С. 185–189.

5. Шаронина М. Г. Церемониал как аспект традиционной культуры // Третьи Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 21–23 февр. 2006 г.: в 3 ч. Челябинск, 2006. Ч. 3. С. 252–256.

6. Южный Урал. Народная премия «Светлое прошлое». Челябинск, 2013. 480 с.



Лазаревские чтения – дань памяти известному фольклористу, литературоведу доктору филологических наук Александру Ивановичу Лазареву (1928–2001).

Международная научная конференция проводится Челябинской государственной академией культуры и искусств при поддержке Министерства культуры и Министерства образования и науки Челябинской области.

Памяти А. И. Лазарева в Челябинской государственной академии культуры и искусств *(г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а)* осуществлены следующие проекты:

- установлена **мемориальная доска** (корп. 2),
- открыта **именная аудитория** (ауд. 308);
- функционируют **Фольклорно-этнографический детский центр** (ауд. 307) и **Центр традиционной культуры народов Урала** (ауд. 3313);
- экспонируется **коллекция личной библиотеки А. И. Лазарева** (корп. 2, этаж 1);
- производится фондирование **личного архива** ученого (корп. 2, ауд. 15)

ISBN 978-5-94839-499-2