



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№2(33)

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

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 2 (33)
Февраль 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XXXIII междунар. науч.-практ. конф. – № 2 (33). – М.: Изд. «МЦНО», 2020. – 92 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2020

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	5
ТРАНСФОРМАЦИЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ УЧЕБНОГО РИСУНКА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ Горелов Михаил Вячеславович	5
ПРИНЦИПЫ "ЗЕЛеноЙ" АРХИТЕКТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА Горелов Михаил Вячеславович	16
СТИЛЕВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СЕВАСТОПОЛЯ В 1948 -1960 ГГ. Горелов Михаил Вячеславович	26
1.2. Музыкальное искусство	41
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОТВОРЧЕСТВА ПЕДАГОГА И УЧЕНИКА В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО Казакбаева Махфуза Султановна	41
1.3. Хореографическое искусство	46
БАЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ Башмакова Анна Михайловна	46
ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА Рябичева Виктория Викторовна	52
СТИЛИЗАЦИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВОГО АНСАМБЛЯ «ВЕСНУШКИ» Г. АНГАРСКА Шустова Алёна Николаевна	56

Раздел 2. Литературоведение	60
2.1. Журналистика	60
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛИСТИКЕ Иванова Анна Андреевна Карпова Татьяна Георгиевна	60
2.2. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	67
ТЕМА ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЮЛЬБЮЛЯ Эминова Гюнель Байлар	67
2.3. Русская литература	76
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ В.О. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА» Аюпов Тимур Рустамович	76
Раздел 3. Языкознание	86
3.1. Германские языки	86
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРИ ВВЕДЕНИИ ЛЕКСИКИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ Пацыба Вадим Игоревич	86

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ТРАНСФОРМАЦИЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ УЧЕБНОГО РИСУНКА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Горелов Михаил Вячеславович

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

TRANSFORMATION OF THE EDUCATIONAL DRAWING METHODOLOGICAL BASES IN MODERN ARTISTIC EDUCATION

Michael Gorelov

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

Аннотация. В представленном материале рассматривается объективность результата познания в процессе рисования для студентов художественно-промышленных вузов и учебных заведений строго художественного профиля. Дается понимание того факта, что процесс создания реалистического рисунка мыслится через призму диалектики природы познания гносеологических процессов. Подчеркивается, что всестороннее понятие о предмете в процессе рисунка формируется

только в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений.

Abstract. The presented material considers the objectivity of the result of knowledge in the process of drawing for students of art and industrial universities and educational institutions of strictly artistic profile. The author gives an understanding of the fact that the process of creating a realistic drawing is thought through the prism of the dialectics of the nature of knowledge of epistemological processes. It is emphasized that a comprehensive concept of the subject in the process of drawing is formed only as a result of a sequential series of visual representations and logical judgments.

Ключевые слова: реалистическое искусство; материалистическая эстетика; художественное образование; методология преподавания.

Keywords: realistic art; materialistic aesthetics; art education; teaching methodology.

Под научными основами учебного рисунка в системе высшего образования следует понимать те научные принципы, которыми руководствуется та или иная художественная школа, исходя из своих профессиональных задач. В настоящее время, ввиду дифференциации высшего художественного образования на абсолютно художественное и художественно-промышленное, включая в него архитектурное, мы обнаруживаем соответствующую разницу в принципах восприятия изображения и его отражения на плоскости листа вследствие разных методических установок, свойственных определенным образовательным направлениям вузов. Соответственно, обнаруживается разница в вопросах и методах познания и изучения окружающей действительности, а также будут по-разному трактоваться специфические закономерности, присущие рисунку – законы перспективы, теория теней, пластическая анатомия, графические характеристики изображения и т. д.

Тем не менее, отечественная школа рисунка, продолжая развивать традиции реалистического искусства, следует принципам выдающихся просветителей и художников-педагогов прошлого, которые стремились поставить художественную школу на научную основу, разработать четкую теорию и методику обучения изобразительному искусству. Художники эпохи Возрождения не мыслили развитие искусства в отрыве от науки. Выдающиеся представители академического направления, разработавшие систему художественного образования и воспитания, подняли методику преподавания на новую ступень. Российская художественная школа XX века, творчески воспринимая все то, что было накоплено лучшими представителями предшествующих поколений, качественно обогатила систему методов и приемов обучения рисунку.

Уже с первых занятий, раскрывая технику построения изображения, методическую последовательность анализа природы, педагоги стремятся направить мышление студента на понимание того факта, что интерпретация природы в художественных образах является не механическим процессом, а результатом ее познания и глубокого изучения. Искусство отражает окружающий мир в образной форме, наука – в понятиях, категориях и законах. Процесс познания сущности природы рисунка сложен. Форма отражения собственно природы в познании человека такова, что он не может охватить, отразить и отобразить природы всей, полностью в ее целостности, он может лишь приближаться к этому через абстракции, понятия и законы, т. е. через научную картину мира.

При всей сложности и разнообразии явлений природы только логика познания реальной действительности позволяет человеку приблизиться к истине. Одной из задач учебного рисунка и является раскрытие путей познания, раскрытие приемов и методов изучения форм природы.

Путь познания реальной действительности подчиняется определенной диалектической закономерности: от простого к сложному, от визуального восприятия к синтезу конструктивного и аналитического мышления к практическому анализу создаваемого "продукта" изображения. Этим продуктом может быть не только сам рисунок и его производные – эскизы к проектируемым объектам, но и сами объекты как результат мыслительных действий и технологических процессов.

Вопрос об отношении художника к реальной действительности всегда вызывал много споров. Вокруг этого вопроса до сих пор ведется спор между представителями материалистической и идеалистической эстетики. Представители идеалистической эстетики (Кант, Гегель, Шиллер, Шеллинг – в философии; Леонардо да Винчи, Микеланджело, Ле Корбюзье, Мельников, Кандинский и т. д. – в изобразительном искусстве и архитектуре) утверждают, что для художника первичным должно являться чувство и вдохновение [1].

Активная роль в познании отводится продуктивной творческой силе воображения. Развивая мысль И. Канта о том, что воображение не столько отражает, сколько творит действительность, Г. Гегель выдвинул творческий аспект на первый план. Он обосновал связь осмысленного созерцания явлений с действием силы воображения, высшей формой которой называют продуктивное воображение (творческую фантазию). Продуктивное воображение следует считать не только специфической особенностью художественного творчества, но и неотъемлемым качеством любой проектной деятельности. Подобный взгляд на эту форму функционирования человека выделен философской наукой сравнительно недавно.

Материалистическая эстетика (Чернышевский, Луначарский, Плеханов – в философии; Мане, Курбе, Иванов, Брюллов, Суриков, Репин и т. д. – в искусстве) наоборот, утверждает первичность реального мира и вторичность художественного мышления образами, основывая свои суждения на том, что искусство является своеобразной формой отражения объективно существующего мира [2].

Как проявляются разные точки зрения в искусстве, в рисунке в частности? Реалистическое искусство – искусство визуально правдивой передачи реальной действительности. Идеалистическое искусство более сложно. Оно основано не только на принципах гармонизации композиции, оно использует анализ собирательных образов, технологий, чувств и отражение всего этого определенным набором графических средств. И, вследствие этого феномена, наверняка, нельзя называть это направление искусства формальным, как это утверждалось у нас в стране на протяжении почти всего XX века. Художник реалистического направления стремится изобразить окружающий его мир как можно правдивее и точнее. Это его право. Да, реальная действительность является исходным моментом в творчестве художника-реалиста. Поэтому художники-реалисты ставят на первое место объективно существующий мир, реальную жизнь, утверждая первичность материи и вторичность сознания. На этом утверждении основывалась отечественная художественная школа почти весь XX век. Исключением были лишь авторы учебных программ ВХУТЕМАСа в период 1920-х годов, которые переосмыслив существовавший до этого времени мировой художественный опыт в области архитектуры и изобразительного искусства, предложили иной взгляд на способы восприятия окружающей действительности, создав синтез реальности и абстрактного мышления с приоритетом второго, как катализатора образного мыслительного начала.

Это объяснялось тем обстоятельством, что авторы этих программ видели дальнейшее развитие изобразительного искусства в контексте промышленного производственного искусства, дизайна. Профессиональное дизайн-образование решает задачу обучения дизайнеров, обладающих широкопрофильной гуманитарной и фундаментальной подготовкой в областях практической и теоретической методологии проектирования. Главенствующим составным элементом в профессии дизайнера является владение художественными методами, техниками, языками, а также, владение мышлением «формой» и «материалом» [5, с. 37].

Дизайн – это творческая деятельность, которая в процессе проектирования в различных областях человеческой деятельности, объединяет разные достижения в сфере техники, технологии, экономики, инженерного конструирования, социологии, искусства, а также, эта деятельность

направлена на разработку и воплощение высококачественных и эстетически совершенных серийных изделий. То есть речь идет о художественном освоении практической основы вещи в образовательной системе и действующих учебных планах университетов. В этом случае, который рассматриваем мы, возможно говорить об интеграции дисциплин, характерных разным видам дизайна. Дизайнер мыслит образами, поэтому восприятие действительности у него отлично от художника реалистического искусства. Образ, если мы подразумеваем эстетическое начало в нем, всегда стремится к идеалу, поскольку сама профессия дизайнера предполагает создание идеальной среды, в которой бы человек осуществлял свою жизнедеятельность. Дизайн не останавливается на создании красивых вещей и укореняет свою двойственную утилитарно-художественную природу, изыскивая способность придавать творениям образно-выразительный характер, сопоставляя композиционные и цветовые отношения, пропорции, ритм, силуэт, фактуру, орнаментальную отделку вещи, придавая проекту особый пластический язык, при помощи которого можно эмоционально рассказать, что конкретная вещь представляет, для чего она произведена, для кого она создана и какие цели преследует при реализации. Таким образом, материальная вещь, из эпохи в эпоху, становится носителем духовного смысла, ее форма, не показывая человека, создает образ человека – конкретной эпохи, культуры, национальной принадлежности, социального состояния, душевного склада [4, с. 224].

Художник реалистического направления, желающий правдиво изобразить окружающую действительность, изучает законы ее развития. Чтобы правильно нарисовать натуру, он должен выяснить ее характерные особенности. Еще в начале XIX века русский теоретик искусства И. Войцехович писал: "Истина есть сходство наших представлений или понятий с самой вещью. Она должна быть основателем каждого произведения изящного искусства" [2, с. 44].

Основываясь на этой мысли, методология преподавания рисунка в нашей образовательной системе XIX – XX века, решительно пресекала абстрактные тенденции, выступая за научное освещение процессов познания и творчества. Процесс создания реалистического рисунка не мыслился без гносеологических процессов. Для того, чтобы правильно нарисовать предмет, необходимо, наблюдая, понять его строение, раскрыть его характерные особенности. Способность правильно видеть и понимать окружающий мир есть у каждого человека и абсолютно справедливо, что реалистическое искусство культивирует эту способность еще в довузовском образовании, поскольку абстрактное мышление возможно лишь на основе трансформации реалистического восприятия.

Такова диалектика природы познания. Человеческое познание мира представляет собой процесс отражения, который начинается с ощущений и поднимается до диалектического мышления, отражающего в понятиях и образах объективную реальность. Органы чувств дают человеку представление о внешнем мире. Ощущения являются источником всех наших знаний. Для реалиста внешний мир есть источник ощущений, а они, в свою очередь, лишь субъективный образ реального мира. Для художника художественно-промышленного профиля, приученного мыслить не только реальями, но и образами, изображаемый предмет становится комбинацией ощущений, но лишь только после изучения его характеристик. Подобно тому, как реалист на практике изучает основы природы, ее строение и пластические черты, дизайнер не останавливается на этом этапе, он, анализируя модель в ее реальных характеристиках, идет дальше – он стремится создать эстетически привлекательное и логически обоснованное композиционное изображение, пусть даже и не точное с точки зрения анатомических черт природы. Дизайнерское мышление, как известно, во многом основано на креативе, иным словом, на создании. Создание, проектирование основано на логических принципах построения.

В этом контексте мы подошли к вопросу о различии восприятия внешнего мира и о субъективности его отражения. Для художественной педагогики этот вопрос имеет чрезвычайно важное значение, поскольку от него зависит правильное направление и решение проблемы методики обучения и художественного воспитания. С методологической и методической точки зрения неверны рассуждения о различном психофизиологическом восприятии одних и тех же предметов у разных людей. Практика показывает, все люди видят одинаково, но по-разному воспринимают мир. Посмотрите на известный рисунок фрески Микеланджело "Сотворение Адама": фигура Адама решена по системе окружностей, соединяющихся в точке переднего вертела, а все узлы фигуры, такие как локти, плечи, внешние контурные линии некоторых частей фигуры расположены по внешним радиусам этих окружностей. Любой врач, знающий анатомию человеческого тела, посмотрев на эту фреску, Вам скажет, что в реальности мышечная структура таким образом, как в рисунке Микеланджело, существовать не может. Но как убедительно смотрится сам рисунок! Все потому, что автор, тщательнейшим образом изучив строение человеческого тела, создал, "скреативил" свою структуру, подчинив ее композиционным правилам. В наше время такой рисунок назвали бы "аналитическим", поскольку автор сумел обобщить реальное визуальное восприятие и трансформировать его в создание эстетически образной композиции. Вот блестящий образец отражения мира не так, как

его видят все, а субъективно, на основе опыта. Но здесь важна оговорка - рисунок Микеланджело не учебный рисунок, а его производная (См. фото 1).

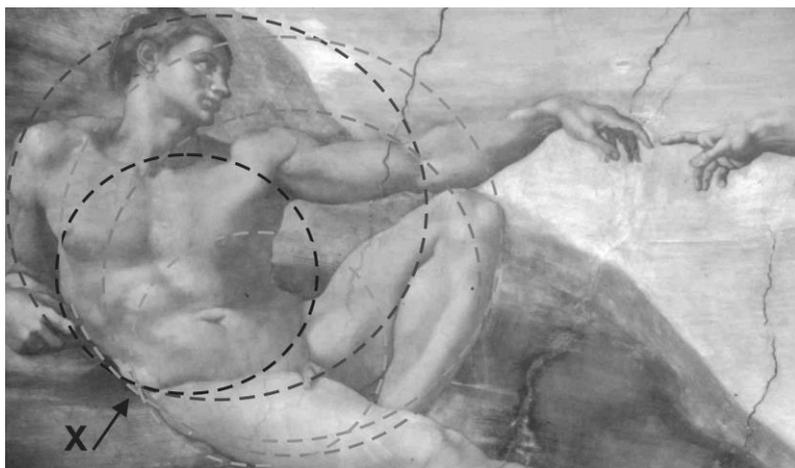


Рисунок 1. Рисунок Микеланджело

Основной задачей учебного рисунка вуза как чисто художественного профиля так и дизайнерско-архитектурного, является указание путей правильного познания и отображения реальной действительности. Если глаз ученика воспринимает предмет неправильно, задача педагога – указать на это. Например, когда студент рисует человеческую фигуру, ему нередко кажется, что предплечье длиннее плеча, берцовая кость – длиннее бедра. Нарушение пропорций – частая ошибка при рисовании вообще. Проверяя на скелете размеры костей, студент может убедиться, что на самом деле все не так, как ему это кажется. Поэтому развитие способности правильно видеть натуру, анализировать ее, реалистически изображать на плоскости является основной проблемой методики обучения рисунку.

В процессе рисования и изучения природы результат познания должен быть объективным для всех студентов. Все учащиеся должны правильно изображать натуру, строго следить за пропорциональными отношениями, анатомическим строением, за конструктивными особенностями. Закон внутренней конструкции остается постоянным, как бы студент не воспринимал натуру. Процесс познания в рисунке является переходом от единичных и неполных понятий о предмете к полному и обобщенному представлению о нем.

Субъективность наших ощущений объясняется различием нашего интеллекта. Сама же природа существует объективно и независимо от наших чувств. И если не каждый учащийся сможет сразу увидеть все особенности строения природы, то мы объясняем это недостаточным знанием предмета, а не тем, что он видит природу по-иному, особенно. Образ предмета уясняется только в результате последовательного ряда зрительных суждений. Последовательность зрительных оценок в учебном рисунке направляется и контролируется педагогом, она подчинена логике и системе.

Познание человеком материального мира и его закономерностей – многогранный творческий процесс. При восприятии природы студентом первоначальное познание выступает в виде непосредственных чувственных ощущений. Ощущение является источником, на основе которого формируется мысль. Однако, как для науки, так и для искусства, ощущение есть лишь начальная ступень познания, первая ступень соприкосновения человека с природой. А поскольку это только первая ступень, то велика вероятность ошибки познания. Зная и учитывая это, педагоги направляют деятельность учащегося от живого созерцания к серьезному анализу природы на основе законов композиции, графики, логики восприятия увиденного, опять же в зависимости от специфики художественного направления.

Представление, полученное путем беглого, поверхностного наблюдения, часто остается смутным и нередко просто ложным. В нем удерживаются преимущественно общие признаки природы, лишенные конкретных деталей, или же, наоборот, признаки частного характера, не дающие полного понимания предмета и явления в целом. К примеру, рисуя впервые голову человека, студент видит внешний облик лица и его детали (нос, глаза, подбородок и т. п.), но еще не понимает композиционной структуры внутри изображаемой формы этой головы. Поэтому он останавливает свое внимание на первых ощущениях, на эмоциональной стороне вопроса и закрепляет в своем сознании это не полное суждение о рисунке головы. Такое представление не в состоянии дать глубокого знания. Его можно получить лишь в результате переработки чувственных данных мышлением, путем взаимосвязи логического и чувственного. Всестороннее понятие о предмете формируется только в результате последовательного ряда зрительных представлений и логических суждений.

Для познания и раскрытия закономерностей материального мира одного чувственного восприятия недостаточно. На помощь должно прийти абстрактное мышление, составляющее вторую, высшую ступень процесса познания. Наше мышление, исходя из ощущений и восприятий, выходит за пределы непосредственного отражения действительности.

Оно отражает внешний мир опосредованно, в форме понятий и суждений, умозаключений на основе опыта. Смотреть и видеть – это не одно и то же. Умение видеть связано в первую очередь с мышлением, сознанием. Одна из важных задач, что ставят в рисунке – перевести внимание студента от созерцания к абстрагированию, к стилизации изображения, например, от внешней формы головы к внутреннему строению – конструкции, структурным взаимосвязям, создающим единый ритм изображения, что собственно, определяет характер этой сложной формы.

При рисовании с натуры студент должен научиться сочетать результаты живого созерцания и абстрактного мышления. Ограничение процесса познания внешнего мира лишь одними чувственными данными, недооценка роли абстрактного мышления ведет к формальному накоплению фактов, а следовательно, к неполному, иногда искаженному представлению о природе. В свою очередь, ограничение познания природы только абстрактным мышлением, игнорирование данных органов чувств, ведет к условности изображения. Если студент в процессе рисования с натуры соблюдает единство внешнего и внутреннего анализа формы предмета, его изображение будет более полным, не просто сугубо реалистичным, но эффективным с точки зрения эстетического восприятия.

Особенность учебного рисования с натуры и заключается в том, что студент сознательно изучает особенности строения натуры и старается точно передать их в рисунке. Педагог, в свою очередь, следит за тем, чтобы рисующий вел строгий анализ натуры. Здесь важно определить, что в зависимости от специфики учебного заведения происходит заданная степень трансформация визуального восприятия либо в сугубо реалистический контекст, свойственный более художественным вузам, либо в контекст аналитическо-конструктивный, свойственный более дизайнерским вузам. Порой можно слышать суждения о том, что рисунок дизайнерских вузов более "суховатый", по отношению к живому, пластичному рисунку вузов чисто художественной направленности, но с методической точки зрения это вполне естественно и закономерно. Последовательность зрительных оценок в учебном рисунке должна направляться педагогом и подчиняться определенной логической системе.

В учебном рисунке наблюдение есть сознательное, целенаправленное восприятие природы, это сбор фактических данных о природе, позволяющих определить и понять законы ее строения, чтобы затем применить их в практике. При правильном методическом руководстве

студент способен сравнительно легко выработать систему наблюдения, анализа и построения изображения, которая заключается в следующем:

- в выявлении общей формы объекта, определении центрально-осевых линий и выявлении движений внутренних форм;
- в определении пропорциональных соотношений частей и целого;
- в отображении объемно-пластических и конструктивных характеристик объекта изображения;
- в анатомических характеристиках;
- в определении структурных элементов и общего композиционного строя изображения;
- в обобщении изображения.

В реалистическом искусстве индивидуальное тесно связано с общим: посредством индивидуального образа выражается типичное, общее, существенное. Оно сочетает широкое обобщение с показом индивидуальных черт, а это делает образы жизненно достоверными. Неправильно думать, что произведения искусства с детальной проработкой формы не являются художественным произведением. Часто считают, что если в изображении все нарисовано так, что видна каждая деталь, то это натурализм; если все обобщено, детализировки нет, то это реализм. Это путаница. Если с этой точки зрения рассматривать произведения искусства, то в разряд натуралистических попадут рисунки Дюрера, Гольбейна, Ван-Дейка и многие другие. Важно понять, что реализм не отрицает тщательную проработку деталей в изображениях, а подчеркивает ее необходимость. Реализм не возводит детализацию в абсолют, а подчиняет ее идее рисунка. Реальность исполнения заключается не в том, что художник точно изображает форму объектов, а в том, насколько он правильно и глубоко определяет характерные особенности реальной действительности и организует их в четко выверенную композиционную структуру. Иными словами, синтезирует визуальное восприятие формы, исходя из законов графического построения пространственной композиции и реального образа объекта.

Реальность и глубокая убедительность изображения есть не что иное, как результат подлинного объективного познания действительности. Исходя из всех этих предпосылок, искусство реалистического рисунка с теми или иными методами синтеза восприятия, мы должны рассматривать как высшую форму художественного познания действительности. Это не только творческий метод работы художника вообще, но и путь познания графических и композиционных правил и законов реальной действительности. Правильно понять и всесторонне изобразить действительность без понимания этих законов невозможно.

Рисунок, как многофункциональная «реальная» форма, обладает неповторимыми синтезирующими качествами, позволяющими сводить воедино, стягивать в одну неделимую систему всеобщее и единичное, необходимое и случайное, идеальное и реальное, значимое и незначимое, главное и, казалось бы, второстепенное. Увидеть предмет в универсальном спектре его возможностей, построить его адекватный образ – сфера специфических возможностей и задач учебного рисунка. Решение этих задач является важнейшим условием профессиональной подготовки не только художника-специалиста, но и проектно мыслящего человека, к какой бы сфере деятельности внутри социума он ни относился [6, с. 15].

Список литературы:

1. Васильев В.В. Кант и споры об идеализме в: *Сущность и Слово*. Сборник научных статей к юбилею профессора Н.В. Мотрошиловой / Отв. ред. М. Быкова и М. Солопова. – М.: Феноменология, 2009. – 624 с.
2. Войцехович И.П. Опыт начертания общей теории изящных искусств // *Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.* – М.: "Искусство", 1974. – С.285-320.
3. Лебедев А.А. Красота и ярость мира // *Очерки становления русской материалистической эстетики* (Чернышевский — Плеханов — Луначарский). – М., 1989.
4. Каган М.С. *Философия культуры*. – СПб.: ТООТК «Пертополис», 1997. – 544с.
5. Сидоренко В.Ф. *Дизайн – образ культуры*. Вестник высшей школы. – 1989. – №12. – с. 37-45.
6. Степанова Т.М. *Методологические основы рисунка: учебное пособие*. – Екатеринбург: УрФУ, 2016. – 75 с.

ПРИНЦИПЫ "ЗЕЛеноЙ" АРХИТЕКТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Горелов Михаил Вячеславович

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

PRINCIPLES OF "GREEN" ARCHITECTURE IN THE CONTEXT OF MODERN URBAN PLANNING

Michael Gorelov

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

Аннотация. В этой статье дается определение о том, что представляет собой "зеленая" архитектура не как одно из новых веяний моды, а как принципиально новое мышление людей, которые решили отказаться от эксплуатации природы. Рассматриваются предпосылки, которые привели к введению в архитектуру экологического подхода. Сформулированы основные принципы строительства архитектуры, которую современники называют архитектурой нового авангарда.

Abstract. This article defines what "green" architecture is not as one of the new trends in fashion, but as a fundamentally new way of thinking for people who have decided to abandon the exploitation of nature. We consider the prerequisites that led to the introduction of an ecological approach to architecture. The main principles of construction of architecture, which contemporaries call the architecture of the new avant-garde, are formulated.

Ключевые слова: принципы архитектуры; экологический подход в проектировании; городская застройка.

Keywords: the principles of architecture; the ecological approach in design; urban architecture.

Осмысливая взаимодействие архитектуры и природы, мы прикасаемся к проблеме, которая может оказаться ключевой для всей строительной политики человечества. Дело в том, что вопреки очевидной нехватке ресурсов, грозящей в обозримом будущем, все технологически оснащенные общества продолжают строить так, как если бы ресурсы планеты были неисчерпаемы. За счет того, что в сложившейся системе международных отношений наиболее развитые в экономическом отношении страны фактически эксплуатируют ресурсы более бедных регионов Земли, затрачивая основную долю энергии на нужды потребления, все еще сохраняется иллюзия, будто можно бесконечно расходовать их, не заботясь о последствиях.

С середины 1970-х годов наиболее ответственные ученые начали настоятельно разъяснять людям несомненную пагубность традиционной строительной и транспортной логики поведения, поскольку личный автомобиль превратился в один из основных источников загрязнения среды и потребителя нефти. Тем не менее, архитекторы оставались в стороне от всемирной дискуссии, коль корпоративные клиенты отнюдь не были заинтересованы в рассуждениях "экологов" и были не готовы применять их мысли к собственным строительным программам. Те, кто подобно английскому архитектору Кристоферу Дюю (род. 1942 г.), доказывали, что работая в качественно иной логике, можно достигать вполне убедительных результатов, долгое время не воспринимались всерьез [2, с. 93].

Ситуация начала меняться лишь на рубеже XX-XXI веков, когда активисты природоохранных движений заставили политиков более вдумчиво отнестись к аргументам архитекторов, исповедовавших новаторские принципы в построении пространства городской среды. А корпоративные заказчики, обеспокоенные своим имиджем в глазах миллионов потребителей, наконец поняли, что дополнительные усилия, затрачиваемые на переориентацию строительной политики, могут вскоре окупиться. До последнего времени число примеров художественно полноценной "зеленой" архитектуры оставалось невелико. Слишком часто увлеченность технической стороной вопроса вытесняла заботу клиента о проблемах вторичных последствий, порожденных сооружением. Делу не помогало и то обстоятельство, что крупные, давно утвердившиеся на профессиональном рынке архитектурные фирмы, оказались психологически не готовыми к признанию реальной необходимости осваивать совершенно новые пласты экологического знания фундаментальным образом. Именно поэтому пионерами "зеленой" архитектуры оказывались молодые, во многом недостаточно опытные архитекторы. И все же с середины 90-х годов обозначился перелом, позволивший более оптимистично взглянуть на вопросы экологического проектирования [1, с. 580].

Примерно до 2005 г. шли активные эксперименты, казавшиеся иллюзорными и разрозненными. Но сейчас, спустя 15 лет, уже можно с полным основанием говорить о своде принципов "зеленой" архитектуры, исповедуемых немалым числом ее последователей-профессионалов. Эти принципы реально являются основой их творческой практики.

- **Принцип сохранения энергии**

Здесь говорится о проектировании сооружений таким образом, чтобы свести к минимуму необходимость расхода тепловой энергии на их отопление или, напротив, охлаждение. Первой попыткой такого рода было здание школы Св.Георгия, построенного еще в 1961 году архитектором Э. Морганом близ английского Ливерпуля. Все классные комнаты были обращены на юг и снабжены огромными окнами с двойным остеклением, а чтобы солнце не ослепляло, применили специальное рассеивающее стекло. Стены были трехслойной конструкции: первый слой – кирпичная кладка, за ним – вспененный утеплитель, третий слой, внутренний – защитная обшивка. Солнечный свет достаточно прогревал небольшие классные комнаты, к чему добавлялось тепло от ламп освещения, а достаточно тяжелая ограждающая конструкция аккумулировала тепло настолько, что здание не успевало остыть даже оставаясь пустым. Однако, сама эстетика страдала: здание смотрелось скучно, подобно остекленному складскому сооружению с односкатной кровлей. Лишь спустя 25 лет в создании жилого дома во французском Авиньоне удалось освободиться от схематизма ранних работ. Небольшие двухъярусные квартиры были сгруппированы вокруг атриумного двора, освещенного солнцем, каждая квартира имела свою лоджию для вентиляции воздуха в холодное время года. На плоской кровле смонтировали солнечные панели, обеспечивавшие снабжение дома горячей водой. В общей сложности экономия на отоплении, в сравнении со стандартными домами, составила 67 %. Особая правительственная программа энергосберегающих односемейных домов в Канаде позволила создать конструкции отлично утепленных стен, кровли и полов, снизив расход топлива на 70% [4, с. 131].

- **Принцип "сотрудничества" с солнцем**

Если школа близ Ливерпуля была техническим экспериментом, то комплекс школы в Турнэ (Бельгия) позволяет говорить о вполне зрелом, убедительном с художественной точки зрения архитектурном замысле. Архитектор Жан Вильфар создал компактный план, стремясь сократить периметр стен, избавившись от коридора и собрав все классы вокруг зимнего сада, где размещалась библиотека. По северной стороне окна были невелики, с южной – каскад вертикальных и наклонных остекленных поверхностей. Как итог – отопления в школе не потребовалось. В общем-то идея не нова: еще Антонио Гауди вводил солнечный

свет в многоэтажные жилые дома, устраивая световые "шахты", выводящие на кровлю. Наш, российский архитектор М. Гинзбург, в 1930-е, таким же образом добился того, что все лестничные пролеты в здании Наркомфина на Новинском бульваре в Москве, оказались залиты солнечным светом. С 1970-х годов началось строительство гостиниц Дж. Портмана, с их "атриумами" по всей высоте здания. В 2010-е этот принцип стал излюбленным при возведении банковских и офисных зданий. Архитекторы Габетти и Изола возвели 10-этажный жилой дом в Турине, развернув жилые "крылья" к солнцу, облицевав центральный блок гостиничными солнечными элементами под цвет неба [3, с. 104-105].

Колин Смит возвел чрезвычайно уютный, при всей скромности решения, центр для инвалидов в английском Хэмпшире, расположив приспособленные к особым нуждам обитателей небольшие квартиры по обеим сторонам озелененного пассажа, залитого светом во всякое время года.

• **Принцип сокращения объемов нового строительства**

Это можно интерпретировать как создание "нового в старом", уважение к культуре минувших эпох.

К середине XX века, казалось, вполне победил подход, когда застройщики убеждали городские власти и частных инвесторов, что все сломать и строить на пустом месте дешевле и эффективнее. В действительности – не всегда дешевле, редко эффективнее, но, несомненно, проще. И... началась стройка! Посмотрите на старые фотографии, к примеру, Москвы. И потом прогуляйтесь по сегодняшней столице – разницу надо ли объяснять? Сколько безвкусного новодела вместо исторической части города появилось за последние четверть века, пока общественники не подняли этот вопрос на правительственном уровне! Хорошо, хоть Питер сохранили. Ну это же не Сталинград и Севастополь, разрушенные войной, хотя исследование восстановления исторической части города славы Черноморского Флота в 1950-е, придания ему теплой неповторимости и заслуженной самобытности – это отдельная интересная тема.

Даже, казалось бы, в консервативном Лондоне происходило интенсивное замещение старинных кварталов новыми постройками – стандартными и потому бесконечно унылыми. К счастью, период безудержного увлечения прогрессом остался позади и, под давлением общественного мнения, городские власти пришли к пониманию важности сохранения исторического наследия не только в музейных залах, но и непосредственно в среде повседневного обитания людей.

Примерам обновленной жизни старых зданий нет числа. Заслуженное место среди них занимает Музей Орсэ в Париже. Старый

Орлеанский вокзал был десятилетиями закрыт, пути давно разобраны, и многие инвесторы заглядывались на участок, занятый вокзалом в самом центре города, на набережной Сены. В 80-е годы было принято решение преобразовать здание вокзала в музей искусства первой половины XX в., и под руководством архитектора Гае Ауленти была проведена бережная реконструкция огромного сооружения, которое приобрело теперь славу одного из лучших музейных зданий мира [1, с. 583].

То же относится к жилому району Крейцберг в Берлине, который – при существенной помощи городских властей, но, прежде всего благодаря труду множества жителей и их ассоциаций, в 80-е годы удалось превратить из полуруины в один из наиболее привлекательных уголков города. Здесь даже удалось осуществить масштабный эксперимент, в рамках которого один из кварталов был превращен в “зеленую” зону, вплоть до создания автономной системы очистных сооружений, с использованием бассейнов со специально подобранными растениями, и солнечных батарей для сокращения расходов на отопление. В Крейцберге была успешно опробована перестройка старых фабричных зданий в превосходные жилые дома, тем более удобные, что их каркасные конструкции позволяют многократно видоизменять планировку жилых квартир. Крейцберг был своего рода учебной площадкой “зеленой” архитектуры для всего мира, а уже в 90-е годы наиболее убеждающим примером подражания оказалось преобразование старого складского здания верфи Брэндрем в Лондоне в привлекательный жилой комплекс [7].

- **Принцип уважения к обитателю**

Речь о существенном изменении подхода к функционированию здания, когда и застройщик, и архитектор, и владелец видят в постройке не машину для проживания, а корпоративное владение, в поддержании которого огромная роль принадлежит каждому обитателю. Очевидно, что эта роль не может быть существенной в случае многоквартирных, стандартных многоэтажных блоков с неизменяемой конфигурацией стен и кровли, где роль обитателей сводится исключительно к предотвращению вандализма.

В пригороде австрийского города Грац архитектор Эйлфрид Хют достиг любопытного результата. Застройка заблокированными вместе домами обрела в его случае высокое разнообразие деталей, начиная с планировки жилищ, размещения, размеров и формы окон и завершая цветовым решением, – все в результате достигнутого взаимопонимания между архитектором и каждой семьей в отдельности.

По мере того как информация о результатах строительного процесса, альтернативного к прежним стандартам, становится общественным достоянием, горожане начинают все активнее втягиваться в процесс

формирования среды своего обитания. Так, при создании нового жилого комплекса в ином пригороде Граца сначала сформировалось сообщество будущих жителей, затем оно выработало свои представления о необходимом. Наконец, уже как кооператив – оно приняло решение, что комплекс следует расчленить на три блока, и для проектирования каждого из них нанять иного архитектора, во избежание усредненности общего решения [5].

Предельным выражением установки на активность будущего обитателя стали попытки создать такой “конструктор”, чтобы из готовых деталей каждый мог построить дом, максимально приспособив его к потребностям семьи. Этой работой долгое время занимался калифорнийский архитектор Кристофер Александер. Он начал в 70-е годы с процесса совместного со всеми преподавателями проектирования университетского корпуса в Орегоне. Позднее в Мексике, вместе с жителями, возводил поселок, в котором отдельные дома оказались сгруппированы вокруг общего, коммунального пространства. Эту же линию экспериментов продолжил английский архитектор Уолтер Сигал, разработавший каркасные конструкции для “самостроя” в Макинтлетт (Уэльс).

- **Принцип уважения к месту**

В действительности речь идет об особой установке сознания, в наибольшей мере представленной восточной философией, в которой слияние с природным окружением, бесконечное всматривание в него испокон века полагалось наивысшей ценностью. Воспевание естественности было в центре философии Жан-Жака Руссо и его последователей, тогда как американский поэт Горацио Торо, не ограничиваясь словами, своими руками построил хижину в лесу, чтобы затем описать это как процесс самоосвобождения.

Казалось бы, все эти романтические устремления остались далеко в XIX в., однако к концу XX в. почти повсеместно наблюдается вспышка интереса к традиционной архитектуре “примитивных” культур. Так, архитекторы вспомнили о подземных жилищах Китая, где в зоне лессовых почв издавна утапливали дома в толщу грунта, группируя все помещения вокруг светового дворика-колодца и ведя на плоских кровлях интенсивное овощное хозяйство. Вспомнили о подземных жилищах африканской пустыни, и началось возведение сооружений, частично или даже полностью упрятанных в землю.

Каталонский архитектор Хавьер Барба построил дом площадью всего 220 кв. м на участке склона площадью 20 соток, практически полностью упрятав дом в толщу склона, так что зрительно весь участок остался зеленым. Разумеется, пришлось пойти на изрядное усиление

бетонных опор, чтобы удерживать на кровле слой грунта толщиной 60 см, заросший густыми травами, но принцип нетронутости участка был для заказчика важнее. При этом дома весьма комфортны по планировке, просвечиваются прямым светом на всю глубину и чрезвычайно экономны в том, что касается затрат на отопление и, что еще важнее в этом климате, охлаждение летом. Тема озелененной кровли приобрела огромную популярность и в северной Европе, начиная с работ Кристофера Дэя в Уэльсе или Ганса Платена в Германии. Оценив суммарную площадь кровель городов, архитекторы, совместно с опытными садоводами, выдвинули концепцию возвращения зелени, отнятой городом у природы. В 80-е годы конструкции озелененных кровель удалось довести до совершенства, обеспечив оптимальные условия для растений и надежную защиту перекрытий от влаги и корней. Включая слой грунта, это конструкция из семи слоев, создание которой обходится недешево и, главное, предполагает чрезвычайную тщательность работы. Однако результат вполне убедителен, и в последние годы кровли европейских городов – плоские, и террасированные, и наклонные – начали все чаще превращаться в газоны, поднятые высоко над уровнем земли. Эти “висячие” сады нового времени все заметнее в городском ландшафте [1, с. 584].

- **Принцип целостности**

Именно этот принцип выражает идеал “зеленой” архитектуры, хотя, разумеется, непросто достичь решения, в котором все перечисленные ранее подходы к задаче были бы задействованы вместе. Это именно идеал, стремлением к которому все чаще окрашены действия архитекторов в странах, где достигнуто наибольшее взаимопонимание между новым авангардом и заказчиком.

Даже при минимальных ресурсах принцип целостности доказывает свою работоспособность, но, естественно, немалые возможности новой “зеленой” архитектуры многократно возрастают, когда давление обстоятельств существенно компенсировано настроением и возможностями клиента.

Наиболее любопытным из примеров использования всех инструментов нового авангарда по праву считают здание банка NMB в Амстердаме, решение о строительстве которого было принято еще в 1978 г. Если в США и Великобритании офисы обычно арендуют готовые здания или их части, то в германской и голландской традиции принята иная модель поведения. Здесь конторские учреждения берут банковскую ссуду, обращаясь к известному архитектору или устраивают конкурс и создают сооружение, пригнанное к их специфическим запросам. В первом случае архитектору почти нечего делать, ведь конторское здание, отведенное под аренду множеством разных организаций,

по необходимости предельно усреднено, оно “никакое”. Вторая ситуация ближе всего к классической практике долгой работы на индивидуального клиента, так что всякий профессиональный архитектор считает ее максимальной удачей.

NMB – крупный банк, и ему потребовалось сооружение, рассчитанное на штат в 2000 человек, что давало архитектору Тону Альбертсу немалые возможности, однако немало от него и требовало. Дело в том, что, в отличие от большинства стран, законы Нидерландов требуют активной вовлеченности профсоюзов в процесс принятия решений относительно изменения условий работы. Даже выбор участка под строительство происходил в Амстердамском банке в результате голосования так, чтобы облегчить проезд на работу возможно большему числу служащих. Выбор естественных материалов был также обусловлен решением профсоюзной организации банковских клерков. Тон Альбертс избрал не вполне обычный способ организации проектирования. Он отказался от роли генерального дирижера слаженной команды исполнителей и предпочел создать проектную группу, в которую с самого начала вошли представитель банка, врач-гигиенист, разработчики интерьеров, консультанты по акустике и ландшафтной архитектуре.

Критики подобного группового подхода обычно уверяют, что в результате “проекта через голосование” непременно должно получиться нечто совершенно нелепое, однако в Амстердаме возник нестандартный образ крупного конторского учреждения, сразу же опознаваемый и отнюдь не лишенный привлекательности. NMB – крупное сооружение с полезной площадью 50000 кв. м по всем этажам, да еще с паркингом на 28000 кв. м. Если бы здание банка было построено тривиальным способом, оно, как мастодонт, возвышалось бы над пригородом Амстердама, подавляя свое окружение. Разумеется, собрать все помещения в простом призматическом объеме было бы проще и дешевле, однако руководство банка сочло более разумным пойти на дополнительные расходы, но зато создать рабочую среду, лишенную атмосферы казенности, случайности и скуки. Вместо одного объема возникло десять, связанных между собой единым пассажем на весьма прихотливом плане, словно воспроизводящем фрагмент средневекового города [6].

Обособленные части крупного комплекса различаются высотой, ориентацией, планом, и при этом каждая из них, в свою очередь, подразделена на частично обособленные группы, на 20 человек каждая. Проектному коллективу удалось создать пространственные “единицы”, с которыми каждый работник может ощутить личную связь. Аналогия со средневековым городом вполне законна, поскольку не сводится к чисто формальному разнообразию в рамках целостной структуры комплекса.

Остекление пятигранных шатров над лестничными башнями устроено так, чтобы солнечная энергия подогрела воздух, засасываемый внутрь в вентиляционную систему, так что при наружной температуре 7° воздух прогревается до 21° без подключения центральной системы отопления, работающей только при более низких температурах. Более того, было просчитано, что в здании банка гораздо выгоднее установить собственный эффективный электрогенератор, чем покупать энергию извне, а тепло от генератора отводится к водосборнику на 100 куб. м, установленному в подвале. К нему же отводится избыточное тепло, выделяющееся при работе лифтов и компьютеров. В результате удалось отказаться от установки системы кондиционирования воздуха, на чем настаивал профсоюз, напуганный сообщениями о вредных эффектах “мертвого” воздуха и случаях вирусных заболеваний.

В целом удалось достичь внушительного эффекта. По сравнению с прежним зданием банка энергетические затраты на 1 кв. м площадей сократились с 1320 киловатт-часов до 111 квт/ч, т. е. в 12 раз! Экономия на энергии составила внушительную сумму 2,6 млн. долларов в год, что уже многократно окупило дополнительные расходы на проектирование, строительство и отладку систем. Главное в том, что при этом здание, став совершенным прибором, сохранило все свойства оригинального архитектурного произведения [4, с. 114].

Итак, две основные тенденции переплелись в новейшей архитектуре, почти не взаимодействуя. Одна – полное включение архитектуры в структурную организацию крупномасштабного “шоу”, в сценарии которого ведущая роль принадлежит, конечно, продюсеру. Как в кино, техника и экономика в равной степени подчинены воплощению замысла, который в конечном счете приносит немалую прибыль. Так устроен центр Лас-Вегаса, но этой же задаче подчинены все новые экстравагантные затеи, вроде установки гигантского Колеса обозрения к новогодней ночи 2000 г. на набережной Темзы, в самом центре Лондона. Другая тенденция объединяет специалистов, не боящихся высоких технологий, но при этом ориентированных на человечность достигаемого результата, во всех компонентах этого высокого понятия: от внимания к тончайшим потребностям души до заботы о сбережении природы.

Предугадать, какая из тенденций будет преобладать в XXI в., невозможно. Многое будет зависеть и от глобальных политических процессов, от того, будет ли, наконец, осознана пагубность ситуации, при которой 1/6 населения Земли поглощает 90 % мировых ресурсов, от того, произойдет ли очередная мировоззренческая революция. Скорее всего, еще долгое время обе тенденции будут сосуществовать раздельно – на фоне примитивности строительства, все еще в основной массе осуществляемого без участия архитектора.

Сейчас по всему миру существуют уже тысячи примеров различных экологических зданий, в Россию подобное веяние также пришло. И климат наш здесь ни при чем. Сегодня можно привести несколько примеров зеленой органической архитектуры в России, которые были полностью сертифицированы. В 1998 году архитекторы А. Асадов, А. Ларин, запроектировали фитнес-центр «Олимпик-Стар-Кунцево» в Москве на границе между многоэтажной застройкой и парком. Желая растворить здание в зелени парка, авторы предложили здание в форме холма с газоном на кровле. Результат – внушительная коллекция премий за самый экологический проект от «Золотого сечения» и «Арх-Москвы» до «Зодчества». Есть здание, не являющееся жилым помещением, а всего лишь заводом подшипников в Твери. Впрочем, сейчас власти пытаются сертифицировать еще несколько подобных зданий – олимпийские объекты в Сочи, здания в Сколково и Barkly Park. Из нежилых – это деловой центр «Кантри-Парк-3» в г. Химки (ТМА Логвинова), Административно-деловой центр у Живописного Моста на Карамышевской набережной в Москве.

Список литературы:

1. Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия. – М.: Астрель, 2002. – 672 с.
2. Кристофер Дэй. Места, где обитает душа (архитектура и среда как лечебное средство). – М.: Издательство "Ладья", 2000. – 280 с.
3. Саксон Р. Атриумные здания / пер. с англ. А.Г. Раппапорта; под ред. В.Л. Хайта. – М.; Стройиздат, 1987. – 138 с.
4. Табунщиков Ю.А. Энергоэффективные здания / Ю.А. Табунщиков, М.М. Бродач, Н.В. Шилкин. – М.: АВОК-ПРЕСС, 2003. – 200 с.
5. Smith K. Landscape architect. Urban projects. Knowlton school of Architecture. Landscape Architecture (Book 2); Publisher: Princeton Architectural Press, New-York. – 2006. – 176 p.
6. ASHRAE Green Guide: The Design, Construction, and Operation of Sustainable Buildings. Butterworth-Heinemann, Burlington, MA. 2006.
7. Luis De Garrido. Sustainable architecture Green and Green. Barcelona 2011.

СТИЛЕВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СЕВАСТОПОЛЯ В 1948 -1960 ГГ.

Горелов Михаил Вячеславович

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

ARCHITECTURAL STYLE FEATURES OF THE SEVASTOPOL CENTRAL PART RECONSTRUCTION IN 1948-1960

Michael Gorelov

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

Аннотация. В представленном материале рассматривается пример создания городской исторической части Севастополя в послевоенный период. Причем речь идет не только о вынужденной частичной перепланировке городской черты, вызванной объективными причинами, но и о сохранении культурного наследия, выраженного в общем архитектурном стиле и трансформации его художественных особенностей в духе времени. Подчеркивается роль лестниц, как неотъемлемого составляющего композиционного звена общей структуры городской застройки.

Abstract. The article presents an example of creating an urban historical part of Sevastopol in the post-war period. And it is not only about the forced partial redevelopment of the city line, caused by objective reasons, but also about the preservation of cultural heritage, expressed in the General architectural style and the transformation of its artistic features in the spirit of the time. The role of stairs as an integral component of the composite link of the overall structure of urban development is emphasized.

Ключевые слова: реконструкция городской среды; архитектура; лестницы; послевоенный Севастополь.

Keywords: reconstruction of the urban environment; architecture; stairs; post-war Sevastopol.

«Мы можем увлекаться любым стилем, любым мастером, однако, когда мы воспитываем свое мастерство на классических образцах, нам важен не самый стиль, не внешняя форма архитектурного языка, но логика, которая заложена в многоязычной истории зодчества.

Стилей может быть бесконечное множество, логика архитектуры — одна».

*Иван Владиславович Жолтовский (1867-1959),
российский и советский архитектор*

Около двух десятков прославленных архитекторов, еще столько же молодых специалистов со всего СССР поднимали из руин Севастополь после войны. Ни в одном другом городе не было такой плотности новострой и выдающихся зодчих, как здесь с 1948-го по 1958 год. Сегодня, оглядываясь назад, нельзя не восхититься в очередной раз уникальной особенностью проекта центрального кольца, невероятной творческой свободой и конкуренцией среди архитекторов. Проекты готовились один за другим, работа кипела, каждый хотел оставить свой след в восстановлении города, в его истории. Здесь сделали себе имя совсем молодые супруги-архитекторы Мелик-Парсадановы из Баку, А.Л. Шеффер из Одессы, З.А. Серапионов из Узбекистана. Они успешно соперничали с признанными мастерами: А.И. Гегелло, В.Г. Гельфрейхом, Л.Н. Павловым, Л.М. Поляковым и многими другими.

Возможно, если бы не Леонид Михайлович Поляков, видный советский архитектор, педагог (в 30-е годы читал курс лекций по архитектуре в Московском архитектурном институте, в период 1945-1965 - в Московском высшем художественно-промышленном училище им. Строганова С.Г.), возглавлявший тогда творческие бригады проектировщиков и зодчих, Севастополь сегодня больше бы походил на московское Садовое кольцо с 6-этажными гигантскими «сталинками». Когда решалась судьба архитектурного облика города и большинство склонялось к монументальному гигантизму, Поляков произнес: «Более скромные трех- и четырехэтажные дома производят на меня приятное впечатление» [5, С. 158]. Так будущее облика Севастополя было решено.

Стояла *главная задача: максимально сохранить историческое наследие* старого Севастополя. Несмотря на тотальное разрушение, целыми остались только семь многоэтажных домов и два десятка зданий различного назначения постройки середины XIX столетия. Многие дома сохранились частично, и практически всё, что возможно было восстановить, было восстановлено.

Активное строительство города (осн. 1783 г.) началось в еще начале XIX века после того, когда была создана необходимая инфраструктура

для нужд флота (морской завод, причалы, казармы, кузница, госпиталь и т. п.), именно так правительством России виделась основная функция этого места - военный порт. Город было решено разделить на две части, располагавшиеся друг напротив друга через Южную бухту - по западную сторону от нее до Артиллерийской бухты, называлась *Городской слободой*; по восточной стороне, где Малахов курган, вплоть до Килен-бухты, она получила название *Корабельной стороны*. В *Городской*, центральной части города стали строить дома для морских офицеров и городской знати. *Корабельная сторона* считалась рабочей и центром города не являлась. Именно на ней строились казармы и знаменитые в будущем бастионы, описанные историками и писателями. Впрочем, город был опоясан бастионами по всему кругу, да и сам центр представлял собою кольцо, начинающееся, допустим, от Графской пристани, следующее по проспекту Нахимова, далее, площадь Лазарева, от нее по Большой Морской к площади Ушакова, и от нее по Екатерининской (ныне - Ленина), опять к Графской пристани. *Это кольцо и есть исторический центр города, рассматриваемый в данной статье (См. план на Рис. 1).*

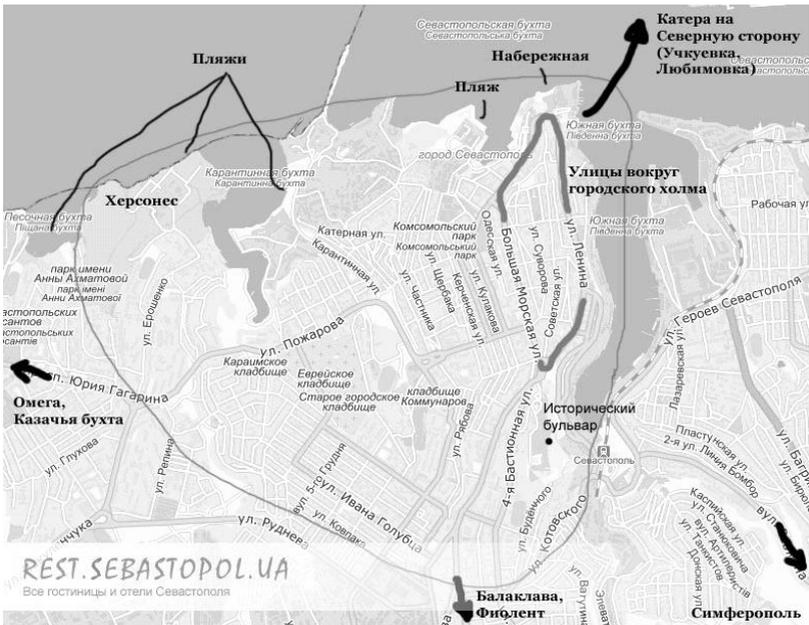


Рисунок 1. "План центральной исторической части (обведен линией)"

Архитекторы приглашались как отечественные, так и английские. Правительством города был выбран общий стиль - «классицизм». Художественный метод и соответствующий ему архитектурный стиль зародились во Франции в эпоху «Короля Солнца» Людовика XIV. В противовес пышному итальянскому барокко («причудливый») классицизм как нельзя лучше соответствовал идее абсолютной монархии. Даже само понятие термина происходит от латинского «classicus» - «образец». Архитекторы эпохи классицизма обратились к античному наследию. Четкость и геометричность форм, сдержанный декор, логичная планировка. И, наконец, античный ордер - порядок расположения частей строения. «Лицом» здания, его главной приметой, делаются колонны, пропорции и капители которых соответствуют ордеру — дорическому, ионическому, коринфскому. Каждая деталь была соотнесена с высокими образцами античности [1, С. 29-31].

Новые дома встраивались в общий ансамбль как драгоценные камни в колье Центральной горки. Ландшафт стал ведущей архитектурной линией, а дома — элементами, создающими общую эстетику. Все дома застраивались по отношению к морю фасадной частью, а склоны ландшафта позволяли располагать строения на разных уровнях. Город великолепно смотрелся со стороны моря, издали - как будто морская каменистая галька, рассыпанная под южным солнцем, а вблизи, опять же со стороны моря, - величественные портики зданий приветливо принимали в свой дом моряков, вернувшихся из похода. В этом художественном образе и мыслилась авторам архитектурная концепция выбранного стиля - эстетически обоснованный теплый домашний уют для моряка (Рис. 2).



**Рисунок 2. "Вид на набережную Корнилова с Северной стороны".
Фото 1890-х гг.**

Очень показательным является период конца XIX — начала XX веков, когда основополагающим стилем в архитектурном строительстве стал модерн. Правда, надо признать, если этот стиль в архитектуре Севастополя и отмечен чертами эклектизма, но эклектизма изящного и живописного, скомпонованного из разных направлений и стилей; эклектизма в духе времени, где присутствуют мотивы загадочного Востока, арабской вязи, романтики древневизантийской культуры, античного греческого и римского наследия. В то же время не надо забывать, что строительство провинций (какой был Севастополь в начале XX столетия) проходило под знаком общестилевой интерпретации архитектурного зодчества в духе «севастопольских подрядчиков». Иначе говоря, строительство жилых домов не отличалось изысканностью стиля и подчинялось законам и вкусам исполнителей. Отсюда и многостилье, которое напоминает гипертрофированную форму эстетизма [1, С. 35].

В городской архитектуре центра Севастополя ныне мало сохранилось объектов, исполненных в стиле модерн. Да и те, что мы можем представить для нашего анализа, за годы Первой мировой войны, революции, гражданских и отечественных войн пришли в негодность или были разрушены и восстановлены лишь в 40-60-х годах XX столетия. Архитекторы и строители, восстанавливающие административные и

жилые дома, часто изменяли и изменяют облик здания, придавая ему современные черты.

Итак, к началу Великой Отечественной войны, архитектурный стиль города представлял собой эклектику - ассорти из разных стилей от классицизма с чертами барокко до модерна. В 1944 году, сразу после освобождения Севастополя на правительственном уровне был поднят вопрос о его скорейшем восстановлении. Новый образ Севастополя и других разрушенных городов видные зодчие начали искать задолго до окончания боевых действий, не представляя степень утрат. Активного строительства жилого фонда вплоть до 1947 года не велось - необходимо было сначала расчистить завалы, восстановить причалы, заводские цеха, разминировать улицы от огромного количества неразорвавшихся боеприпасов. Собственно, термина "улица" в привычном его понимании не было. Когда в город прибыли архитекторы, они ужаснулись тому состоянию, в каком нашли когда-то известные проспекты и улицы: вместо них были заросшие бурьяном тропинки, а планировку районов вообще невозможно было определить, весь центр представлял собой гигантское каменное кладбище - результат варварских методических бомбардировок немецкой авиации. (Рис 3, 4).



Рисунок 3. "Улица Ленина (Екатерининская)". Фото 1945 г.



**Рисунок 4. "Вид на Павловский мыс с центрального городского холма".
Фото 1946 г.**

Архитектор-конструктивист М.Я. Гинзбург предложил разместить новый центр Севастополя как компактный «остров», окружённый зелёными зонами в оврагах и лентой периферийной застройки (1943). Отвлечённую фантазию представлял и первоначальный эскиз Г.Б. Бархина (1944), напоминавший проект планировки Петербурга Ж.-Б. Леблона (1717). Далее Бархин разработал более прагматичную концепцию, положенную в основу предварительно утверждённого проекта (1945). Однако в ходе обследования Севастополя (1947–1949) этот проект был приближен к реальности на основе геодезической съёмки, проведённой под руководством инженера В.М. Глушкова, «...выяснилось, что десятки и даже сотни общественных и жилых зданий, в том числе построенных ещё до Крымской войны, несмотря на значительные повреждения, представляют большую историческую, материальную и архитектурную ценность. Частично сохранились подземные инженерные сети и сооружения — магистральные водопроводы и система канализационных коллекторов, проложенных ввиду сложного рельефа глубоко под землёй» [3, С. 136].

Как уже говорилось в начале статьи, в 1948–1950-х годах курировал восстановление Севастополя Л.М. Поляков, один из руководителей Комитета по строительству и архитектуре СССР, сторонник классической стилистики города. В 1950–1952-х его сменил А.В. Арефьев, их идеи поддержал С.П. Тутученко, ту же концепцию проводил в жизнь и В.П. Мелик-Парсаданов (в 1959–1960-х годах — главный архитектор Севастополя, а далее — Крыма).

Главным направлением поисков всех зодчих стали образы Петербурга эпохи классицизма. Тем самым античные мотивы, сложившиеся в горной местности Древней Греции, воспринятые римлянами и далее интерпретированные в условиях равнинной застройки европейских городов, вернулись к своим ландшафтным первоисточкам. И это привело к уникальному художественному результату — городской застройке с типично южными внутриквартальными дворишками в центре и напоминающей города-сады периферии.

Дома в городе с момента его основания строили из инкерманского камня, добываемого в местных штольнях. Фундаменты были твердыми, прочными и рассчитанными на многие годы вперед. Решение использовать сохранившиеся фундаменты довоенных домов сделало трудным расширение даже главных улиц. Между домами, фиксирующими углы кварталов, были сделаны разрывы и парадные дворы-курдонеры, открывающие вид на дома, были построены выше или ниже по склонам. Стоящие по красным линиям здания были ограничены по высоте половиной ширины улицы (примерно, не выше 13 метров по карнизу, т. е. три — максимум четыре этажа). Гигантские, монументальные и симметричные по композиции ансамбли здесь не могли быть реализованы. От этого город только выиграл, сохранив живописность морского берега, изрезанного многочисленными бухтами. Как и в случае с планировкой города, в архитектуре конкретных домов победила реалистичность, а не ложная монументальность. Высокая этажность отпала из-за опасности землетрясений. Дома имели лоджии, балконы, черепичные кровли, утраченные сейчас, отчего во многом, к сожалению, оказался потерян местный колорит [4, С. 47] (Рис. 5).



Рисунок 5. "Ул. Большая Морская". Фото 1949 г.

В архитектуре центра Севастополя до сих пор чувствуется творческий почерк разных авторов, хотя в её функциональной основе — типовые проекты. Жилые секции, в основном, с 2-х и 3-комнатными квартирами со всеми удобствами и с деревянными печами. Оригинальны в них угловые элементы и своеобразна детализация фасадов с наружной облицовкой из резного белого камня, столетиями добываемого из Инкермана. Ключевое место в центральном ансамбле города, на площади Адмирала Лазарева, заняло здание кораблестроительного ЦКБ «Черноморец», увенчанное ротондой (ул. Б. Морская, 1), спроектированное Л.Н. Павловым, с правильным ионическим ордером и башней-ротондой с необычными, расширяющимися кверху колоннами (отсыл на крито-микенские аналоги). Он же спроектировал ряд жилых домов в начале проспекта Нахимова, на Б. Морской улице и улице Генерала Петрова, задавшие тон всей застройке [3, С. 140] (Рис.6).



Рисунок 6. "Площадь адмирала Лазарева". Фото 1957 г.

В Севастополе есть и привычные по компоновке, строго симметричные, поставленные среди фасадной застройки улиц кинотеатры на ул. Ленина и Б. Морской, Клуб строителей, Драматический театр, гостиница «Севастополь». На их фоне выделяются более живописные композиции зданий Матросского клуба и Городской библиотеки, имеющие чисто севастопольский колорит. Характерно, что их фасады, как и почти вся застройка площадей города, асимметричны, а венчающие башни поставлены не по оси главных фасадов, а на углах – в створе улиц.

Выбранный архитектурный почерк — это интеграция модерна с аристократическим средиземноморским стилем, что сделало город невероятно легким и воздушным, будто качающимся на волнах Черного моря. А глубокие лоджии и изысканные, но скромные архитектурные украшения и красные, терракотовые черепичные крыши создали микроклимат теплого домашнего уюта. Такой архитектуры, такого городского ансамбля нет нигде в мире.

Отличие от равнинных городов — Москвы, Петербурга, Минска и др. — классическая архитектура Севастополя не рассчитана на «осевое» восприятие, типичное для послевоенного «триумфализма». В этом городе все рассчитано на динамику движения по улицам, которые идут вдоль склона, а поперёк устроены улицы-лестницы, есть и диагональные «спуски» с центрального холма, отчего с каждой новой точки открывается новый вид. Навеянные античностью образы памятника Затопленным кораблям, «Башни ветров» (устроенной для вентиляции для несохранившейся Морской библиотеки), реставрированных А.Л. Шеффером, здания Панорамы обороны Севастополя, реставрированного В.П. Петропавловским, колоннады Графской пристани, стали визитной карточкой Севастополя, как и воссозданные или прошедшие реконструкцию: костел Св. Климента папы Римского (кинотеатр), Покровский собор, почтамт, караимская кенасса (спортклуб), Институт физических методов лечения (Дворец детства и юношества), Биологическая станция (Институт биологии южных морей Академии наук — реконструкция В.М. Плахова), музей Черноморского флота, Владимирский собор-усыпальница российских адмиралов, лютеранская кирха, церковь Петра и Павла.[3, С. 144].

Для понимания единой целостности архитектурной композиции центра города вполне естественно уделить внимание *вопросу реконструкции и постройки лестниц*, участвующих в общей планировке среды.

Сложный рельеф местности определил настоятельное требование для строителей использовать систему террасированной застройки по склонам холмов. Поэтому неотъемлемой частью города является обилие лестниц — они обеспечивают связи между разными уровнями застройки, без них в промежутках между зданиями просматривались бы обрывы и косогоры. Лестницы всюду: во дворах, на бульварах, в парках, скверах, вдоль набережных, на территории фабрик и заводов, школ и гостиниц. Лестницы во много раз сокращают путь, придают городу особый колорит. Самые первые лестницы появились в городе вместе с первыми зданиями. Первоначально лестницы были выполнены из дерева или просто вырублены в скале. Но всегда соответствовали одному правилу — они должны были значительно сократить путь. Для севастопольцев лестницы — часть жизни. И если человек пользуется какой-то лестницей

каждый день, то, идя по ней вверх, он ругает ее и жалеет себя; идя вниз, благословляет ее.

Лестницы, как и улицы, — свидетели всей истории города. Здесь рвались бомбы и снаряды, ступени и парапеты лестниц крошились от осколков, после сражений их восстанавливали, перестраивали, любовно украшали балюстрадами, газонами, уличными цветочными вазами. Есть в городе лестницы парадные, поднимающие пешеходов к памятникам и монументам, и рабочие — узкие, извилистые, сбегаящие к причалам порта и проходным заводам.

Самая протяженная и заметная в городе лестница — Синопский спуск (Фото 6). Названа она так в честь событий ноября 1853 года, когда эскадра Черноморского флота под командованием вице-адмирала Нахимова наголову разгромила турецкую в Синопской бухте. Синопская лестница — ось застройки Центрального Городского холма, многие сравнивают ее с Потемкинской лестницей в Одессе. Начинается 600-ступенчатая лестница у набережной Корнилова, прерывается проспектом Нахимова, затем продолжается вновь широкими парадными маршами между двумя прекрасными зданиями. После обширной площадки лестница разделяется на два криволинейных пандуса со ступенями. Прилегающая к лестнице территория очень живописна благодаря продуманной планировке, озеленению, уходу. Лестница ведет на вершину Центрального Городского холма к подножию памятника В.И. Ленина и Владимирскому собору. Сооружение лестницы — такой, как она сейчас есть, — велось в 1950 — начале 1960-х годов, в ее проектировании принимали участие архитекторы В.М. Артюхов, Ю.Н. Белькович, Б.В. Калинин и Н.Н. Сдобняков. До этого времени лестницы не существовало. По склону холма проходила Синопская улица. От начала ее, близ Владимирского собора, с вершины и в наше время хорошо видны Севастопольский рейд, вход в бухту, Константиновская батарея на Северной стороне и частично, собственно, сама Северная сторона города. В 1941-1942 гг. здесь был наблюдательный дальномерный пост Приморской армии, а в конце улицы, недалеко от набережной, были расположены две морские береговые артиллерийские батареи, активно участвовавшие в поддержке наших войск. Оба эти роковых обстоятельства и предрекли участь Синопской улицы - она была буквально стерта с лица земли дальнобойной вражеской артиллерией сверхбольших калибров, не осталось даже крепких фундаментов. В 1949-м местность была перепланирована: после войны от красивой улицы, выходящей к известному Памятнику затопленным кораблям остались лишь глубокие воронки.



Рисунок 7. "Синопский спуск". Фото 1961 г.

Не уступает Синопскому спуску и Таврический (Рис. 8). Его ступени выложены из серого гранита, каменные подпорные стены увенчаны фигурной балюстрадой, вдоль маршей возвышаются красивые ажурные металлические опоры для светильников. Спуск производит впечатление одновременно и величественное и уютное. Последнее объясняется тем, что ступени его, в отличие от синопских, не высоки, а подъемы между площадками пологи. Таврический спуск продолжает улицу Людмилы Павличенко на Городском холме, затем, спускаясь вниз, пересекает одну из главных транспортных артерий Севастополя — улицу Большую Морскую и заканчивается в Комсомольском парке. Это не только значительное монументальное сооружение, но и важное средство сообщения между жилыми кварталами на вершине холма и троллейбусными линиями внизу. Утром и вечером в часы «пик» по лестнице движется непрерывный поток пешеходов. Верхняя и большая часть лестницы до улицы Большой Морской сооружена в начале 1950-х годов по проекту архитектора Г.Г. Швабауэра, нижняя — у парка — в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Создателем проекта этой части является известный севастопольский архитектор В.М. Артюхов.



Рисунок 8. "Таврическая лестница". Фото рубежа 1950-1960-х гг.

Севастопольские лестницы отличаются большим разнообразием. Непохожа на другие и лестница на восточном склоне Городского холма от площади Суворова по улице Сергеева-Ценского. Построена она в 1961 году по проекту архитектора К.В. Бутовой при участии Е. Веникеева. Большое расстояние между линиями застройки в этом месте позволило создать вдоль широкого монументального подъема живописный сквер с террасами, откуда можно любоваться панорамной Южной бухты, Корабельной стороны, Зеленой горки ротондой в сквере напротив [2, С. 84-86].

Красивая лестница ведет и от улицы Ленина на Центральный Городской холм к бывшей Петропавловской церкви. Но особой красотой на восточном склоне Городского холма отличается лестница на улице Марата, которая практически и составляет улицу.

Не только на Городской холм взбираются лестницы. Главной осью ансамбля Малахова кургана является парадная лестница с улицы Героев Севастополя, недалеко от центрального железнодорожного вокзала, на вершину кургана и продолжающая ее главная аллея. От парадного входа — ворот-пропилеев в виде дорического портика — начинается пологий подъем. Затем лестница раздваивается и снова соединяется, образуя большую лужайку с любовно ухоженным газоном. Лестница построена в конце 1950-х годов; ивы, посаженные тогда же, разрослись и осеняют лестничные марши струящимися по ветру ветвями. В конце лестницы находится площадка, с которой начинается главная аллея кургана. Теперь только с этой позиции можно увидеть центральную часть города, открытое море, Константиновскую батарею, Северную сторону.

Собственно, стилевое единство центральной части города, который сильно разросся вширь за 75 лет, сохранилось и поныне, его следует только бережно сохранять и аккуратно реставрировать.

Есть герои – люди, а есть герои – города. Севастополь – из их числа. Героическая эпопея обороны города и беспримерный трудовой подвиг при его восстановлении являются яркой страницей в истории нашей страны. В феврале 1945 года Севастополь посетил Ф. Рузвельт. Городские руины произвели такое гнетущее впечатление на военного союзника СССР, *что он предположил: полностью город можно возродить не менее чем через 50 лет и только при условии финансово-материальной помощи от США. Центральная часть города была отстроена к 1955-му году, а полная реставрация завершилась в 1960-м. За 15 лет. Без американской подачки.* Бережно отреставрированные архитектурные достопримечательности центральной части города достойны включения в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Список литературы:

1. Авинда В. Серебряные сонеты Севастополя. - Симферополь.: ИТ "АРИАЛ", 2014.
2. Баглей А.И., Артюхов В.М. Город-герой Севастополь / А.И. Баглей, В.М. Артюхов. – М.: Стройиздат, 1975.
3. Васильев Н.Ю. Послевоенная архитектура центра Севастополя / Н.Ю. Васильев, Е.Б. Овсянникова // Architecture and Modern Information Technologies. – 2018. – № 4(45).
4. Золотарев М.И., Хапаев В.В. Легендарный Севастополь: увлекательный путеводитель. — Севастополь, 2002.
5. Полякова А.Л. Архитектор Л.М. Поляков. — М.: «Книжный дом. Университет (КДУ)», 2008.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОТВОРЧЕСТВА ПЕДАГОГА И УЧЕНИКА В ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Казакбаева Махфуза Султановна

доцент

Государственной консерватории Узбекистана,

Республика Узбекистан, г. Ташкент

THE PSYCHOLOGICAL PROBLEMS OF CO-CREATION OF A TEACHER AND A STUDENT IN THE PIANO LEARNING PROCESS

Makhfuza Kazakbaeva

Assistant professor

State Conservatory of Uzbekistan,

Uzbekistan, Tashkent

Аннотация. Статья посвящена одной из важнейших составляющих музыкальной педагогики, проблеме сотворчества как психологии сложного процесса взаимодействия педагога и обучающегося. Автор статьи, опираясь на опыт крупнейших фортепианных педагогов и психологов и личную многолетнюю педагогическую и исполнительскую практику, делится своими соображениями относительно решения данной проблемы на современном этапе развития музыкальной педагогики.

Abstract. The article is devoted to one of the most important parts of music pedagogy – the problem of co-creation as a psychology of the complex process of interaction between a teacher and a student. The author of the article, drawing on the experience of the well-known piano teachers and psychologists and her many years of personal pedagogical and performing practice, shares her thoughts on how to solve this problem at the present stage of development of music pedagogy.

Ключевые слова: педагог; ученик; обучение; сотворчество; проблемы; психология; фортепиано; методы; приёмы.

Keywords: teacher; student; training; co-creation; problems; psychology; piano; methods; techniques.

Обучение игре на фортепиано, как впрочем и на каком-либо другом музыкальном инструменте – это всегда сотворчество, в установлении которого важнейшую роль играет психологическая совместимость педагога и ученика. «Серьёзна проблема психологической совместимости (сочетание разных типов способностей) ученика и учителя», – отмечал замечательный педагог-пианист Борис Землянский [1, с. 18]. Серьёзность и сложность этой проблемы не утрачивает актуальности и в наше время. Характеризующееся множеством тончайших психологических нюансов человеческой личности. Сочетание различных типов способностей ученика и учителя гениально показал на практике великий венский классик, учитель Моцарта и Бетховена, Йозеф Гайдн в своей сонате “Учитель и ученик” для фортепиано в четыре руки. Метод показа педагога как следует играть на инструменте органично сочетается здесь с восприятием ученика, повторяющего показ педагога. С присущей Гайдну добродушным юмором в данной сонате раскрывается сложная проблема сотворчества. “Установление сотрудничества между педагогом и учеником – подчёркивал Борис Землянский – трудный и длительный процесс” [1, с. 18]. Начальную фазу этого процесса должна составлять не столько технологическая, сколько психологическая сторона обучения, где звукотворчество создаётся как бы играючи, без умственного напряжения и дидактического фактора. Для этого целесообразно предложить обучающимся самостоятельно разбирать нетрудные пьесы, соответствующих уровню их подготовки и интеллекта. Заинтересовав ученика, педагог вовлекает его в перспективу освоения репертуара по степени трудности. Ошибкой многих молодых педагогов является стремление к завышенной сложности программы учеников, что приводит подчас к психологической депрессии, когда обучающийся не может справиться с трудностями преимущественно технологического порядка, приводящими к зажатию рук и игрового аппарата.

Молодые педагоги, в первую очередь, стремятся показать себя, свои собственные педагогические силы и возможности и ученик является для них материалом к достижению своих собственных интересов, в частности, определённых карьерных целей. Обращаясь к молодым коллегам, крупнейший педагог-методист и психолог Лев Баренбойм рассуждал : “Истинным педагогом может стать лишь тот, кто думает не только о себе, кто способен понять другого и волноваться его волнениями и заботами,

кто рекомендацию на работу воспринимает как высокое доверие, а не как кару, выпавшую на долю неудачника” [2, с. 283].

Понимание мира ученика – прямой путь к сотворчеству, основа которого заключается в диалоге с обучаемым. Оно начинается с психологической диагностики, беседы на различные темы, в процессе которых педагог выявляет круг интересов и увлечений ученика и в соответствии с этим выбирает для него репертуар. В отличие от общей педагогики, музыкальная педагогика представляет весьма сложную дифференцированную специфическую область творческой деятельности. “Формирование музыкальной педагогики как науки имеет специфический характер – подчёркивает учёный педагог и психолог Рауф Кадыров. Связано это с особенностями музыкального искусства, его звуковой, музыкальной выразительностью, творческой и индивидуальной способностью каждого слушателя по – своему воспринимающего музыку” [6, с. 25].

В связи с этим, на первый план в процессе обучения игре на фортепиано выдвигается лично-ориентированный фактор, что требует от педагога творческого характера, отношения и способностей к педагогической деятельности. «Только тот, кто обладает творческой жилкой в жизни – подчёркивал Лев Выготский, – может претендовать на творчество в педагогике» [4, с. 393].

В музыкальной педагогике творческое начало всегда находится на первом плане, обусловленное постепенным поиском новых звуковых возможностей инструмента и технологий игры, раскрытием различных аспектов художественного содержания музыки, «Творческая работа требует мужества и бесстрашия, а ведь истинно педагогический путь – творчество» [2, с. 265]. В словах Л. Баренбойма заключается глубокий смысл, сущность которого в творческой природе музыкального восприятия, умения и мастерства педагога, способного найти ключ к духовному миру учения, найти психологические нити, соединяющие разные типы личностей педагога и обучающегося.

В обучении игре на фортепиано очень важно учитывать особенности характера и темперамента ученика. «Знание психологических особенностей темпераментов, учащихся даёт возможность педагогу правильно строить учебный процесс, верно подбирать необходимый музыкальный учебный материал» [7, с. 45]. Это методическое положение особенно важно в образовании ансамбля учеников, в котором успех и плодотворность сотворчества обеспечивается правильным выбором партнёров на основе их психологической совместимости. В обучении игре на фортепиано роль ансамблевой игры очень велика. Ансамблевое музицирование развивает слух пианиста, позволяющее по-своему постепенно приучиться слушать не только свою игру. Но и игру партнёра.

Тем самым у ансамблистов формируются навыки сотворчества. Стремление совместного достижения поставленной цели и решения задач делает ансамблистов соучастниками творческого процесса создания исполнительской интерпретации изучаемой музыки. Одновременно с этим воспитывается и культура общения с коллегами, формируется интеллект.

Воспитывая ансамблевую культуру учеников, педагог совершенствует своё мастерство, неустанно ищет оптимальные формы обучения, среди которых сотворчеству принадлежит ведущая роль, поскольку оно активизирует музыкальное мышление обучающихся, вовлекаемых учителем в коллективный процесс творческой деятельности.

Метод сотворчества успешно способствует развитию когнитивно-творческого мышления обучающихся в процессе совместного ансамблевого музицирования педагога и ученика. Если при образовании ансамблей, где участником является обучающийся, педагог обязательно должен учитывать факторы их психологической совместимости, то в ансамбле «учитель-ученик» педагог взаимодействует с разными типами психологической структуры обучающихся. Поэтому знание музыкального и общей психологии современному педагогу необходимо, что требует системного изучения научной литературы не только в области музыкальной психологии, но также и детской психологии, общей и экспериментальной психологии.

Работая с учеником над освоением музыкальных произведений, педагог делится с ним своими идеями, мыслями, связанными с воплощением художественных образов в музыкальном исполнительстве, предлагает создание им упражнения для развития техники игры. «Без сознательного и целенаправленного развития техники – отмечает Г. Цыпин, – невозможно достигнуть каких-либо простейших результатов в искусстве игры на фортепиано, как и в любом другом искусстве» [8, с. 114]. Решая проблему технического развития ученика, педагог разрабатывает ряд специальных игровых приёмов, продумывает систему последовательного усложнения упражнений, что также является сотворческим процессом.

В установлении сотворчества педагога и ученика важным психологическим фактором является культура речи педагога. «Язык наш – богатство, требующее самого бережного отношения к себе» [3, с. 163]. В общении с учеником недопустимо расшатывание его норм, небрежности к нему в моменты, когда обучающийся не может понять требование педагога и в результате этого педагог не может скрыть раздражительность, позволяет себе резкие слова, унижающие достоинства ученика. Это может оказать негативное воздействие на установление творческого процесса, взаимно обоюдного стремления справиться с трудностями

в освоении сложного учебного материала. В этом плане педагог должен работать над собой, сдерживать и контролировать свои эмоции в различных, подчас непредвиденных обстоятельствах и ситуациях. «Педагогике нужно учиться так же, как любой другой специальности» [6, с. 3].

Воспитывая будущих специалистов в области музыкального искусства, пианистов и педагогов, важно в рамках педагогического сотворчества ориентировать их на профессиональную сферу деятельности, готовить к выступлениям на концертной сцене. «Взаимодействие учителя и учеников рассматривается сегодня не только в системе учитель-ученик, но и имеет выход в реальную жизнь – отмечала педагог – психолог Валентина Адриянова, – на использование психологических и творческих резервов личности при решении учебно-воспитательных проблем и выбора жизненных позиций, обучающегося» [1, с. 116]. Тем самым открываются новые ресурсы и возможности педагогического сотворчества как перспективные тенденции современной музыкальной педагогики. Наряду с этим в процессе сотворчества складываются и определяются фортепианные педагогические школы на основе преемственности и передаче традиций и опыта молодому поколению.

Список литературы:

1. Адриянова В. Учитель и ученик: современная стратегия сотрудничества // Проблема развития когнитивно-творческих способностей обучающихся в современных условиях – Ташкент, 2012. – С. 115-116.
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Ленинград, 1969. – 285 с.
3. Виноградов К. О специфике творческих возможностей пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. – Выпуск 1. – Москва, 1988. – С. 157-178.
4. Выготский Л. Педагогическая психология. – Москва, 2008. – 671 с.
5. Землянский Б. О музыкальной педагогике. – Москва, 1987. – 144 с.
6. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. – Ташкент, 2009. – 504 с.
7. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. – Ташкент, 2013. – 87 с.
8. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано – Москва, 1984. – 176 с.

1.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

БАЛЬНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ

Башмакова Анна Михайловна

магистрант

Санкт-Петербургского

Гуманитарного университета профсоюзов,

РФ, г. Санкт-Петербург

Развитие бальной хореографии происходило стремительно из этико-эстетического достояния общечеловеческой культуры – в конкурсный исполнительский вид, а далее – в танцевальный спорт. На рубеже XX-XXI века сформировались три самостоятельных направления бальной хореографии:

- общедоступные формы бального танца (балы, различные формы танцевальных вечеров, дискотеки);
- сценический бальный танец (концертная деятельность любительских коллективов);
- танцевальный спорт (в настоящее время танцевально-спортивные клубы, входящие в Общероссийскую федерацию танцевального спорта и акробатического рок-н-ролла, а также танцевально-спортивные клубы Российского танцевального союза).

Таким образом, в результате столетнего исторического развития феномен бального танца пришел к определенному тройственному состоянию. На сегодняшний день эти три составные части развиваются самостоятельно, имеют свои характерные тенденции, особенности и проблемы. Тем не менее, все три направления имеют общее основание: этико-эстетическую культуру и критерии художественности, так как бальный танец связан с культурой человека, а также имеет отношение к сфере искусства.

Общедоступные формы бального танца

Эстетическое развитие общедоступных форм бальной хореографии было непосредственно связано с развитием не только музыки, но и различных наук, искусств и духовных потребностей человека, образуя полный культурно-эстетический цикл. Организационные формы бального танца сложились из человеческого, общественного бытия и отражали, дополняли, сплавились с другими видами деятельности человека.

Прообразом общедоступных форм бального танца являются первобытные пляски, различные виды обрядов, проводимые на Руси. Все эти мероприятия связаны с жизнедеятельностью людей, что и является отличительной особенностью общедоступных форм бального танца.

Бальный танец – это часть общечеловеческой культуры. В обучение основам бальной хореографии заложены следующие критерии: совершенствование пластики тела; музыкальное восприятие; постижение этических норм поведения и общения (гендерных и социальных); физическое воспитание; воспитание принятия внешности человека в обществе: костюма, макияжа, аксессуаров, отражающих временные и возрастные рамки; владение культурой речи. Бальный танец представляет собой мощный инструмент эстетического и физического воспитания личности.

Общедоступные формы бального танца (школа бального танца) – фундамент бальной хореографии, из которого в дальнейшем выделилось вначале конкурсное танцевание, а в дальнейшем и самостоятельное направление – танцевальный спорт.

Основной целью общедоступных форм бального танца является пластическое воспитание, совершенствование культуры образовательного уровня, привитие этических норм, этики отношений, эстетики тела, эстетики движения.

Для успешного функционирования данной формы бальной хореографии, как и в любом другом виде деятельности, важна система. И здесь, как нельзя, кстати, будет пример опыта внедрения общедоступных форм бального танца в воспитательный процесс подрастающего поколения, используемый в 80-90-е года XX века в СССР (уроки ритмики). Целью данных уроков было не только обучить детей основам хореографии, но и воспитать эстетический вкус, привить этические нормы общения в социуме. Подготовка шла через курсовую систему, что давало педагогу возможность организации последовательного, системного подхода. Кроме того, в СССР был распространен такой вид досуговой деятельности молодежи как вечера танцев при различных Домах и Дворцах Культуры.

На сегодняшний день использование общедоступных форм бального танца в организации учебного процесса не так активно, как могло бы быть. Уроки ритмики в школах почти не проводятся, исключением являются военные образовательные учреждения. Кроме того, уроки хореографией в общеобразовательных школах, если и проводятся, то чаще имеют бессистемный, неупорядоченный характер.

Используя принцип системы в процессе обучения, педагог-хореограф должен брать во внимание тот факт, что школа танцев является

главным «поставщиком кадров» для сценического бального танца и танцевального спорта, развивает эстетических вкус, дает возможность ознакомления с основами хореографического искусства. Поэтому при составлении учебных программ, необходимо учитывать этот немаловажный факт. Так, например, учебная программа может строиться с использованием модулей – освоив первые ступени («школа бального танца»), обучающийся может «двигаться» дальше, изучая программы по сценическому бальному танцу или танцевальному спорту. Это позволит оптимизировать и систематизировать учебный процесс, сделать его эффективнее.

Сценический бальный танец

Бальный танец в России всегда был тесно связан с театральным искусством. Говоря о сценическом бальном танце нельзя не отметить роль балетного театра повлиявшего на его развитие. В первую очередь необходимо выделить постановки Мариуса Ивановича Петипа. Помимо своего уникального балетмейстерского дарования и музыкальности М.И. Петипа обладал режиссерскими способностями, четко выстраивал сценическое действие многоактного динамичного спектакля. Он стремился избегать предсказуемости в его развитии, не допускать так называемой избыточности, притупляющей зрительское внимание, остроту восприятия происходящего на сцене. Это достигалось с помощью игры на контрастах, сопоставления классических сцен и развернутых сюит характерного и бального танцев. Например, в танцевальной сюите «Спящей красавицы» в начале второго действия танцы были характеристикой не только эпохи, но и среды социального слоя, образов придворных принца Дезире. Бальные танцы в хореографии М.И. Петипа привносили в балет жанровое и сценическое разнообразие, оттеняя последующие сольные классические партии принца Дезире [2]. Бальный танец в балетах М.И. Петипа можно было увидеть не только при изображении обыденной жизни персонажей (на балах). Вплетенный в классическую хореографию, он становился формообразующим элементом всей структуры балетного спектакля. Все это позволяет сделать вывод, что бальная танцевальная форма являлась и является важным источником хореографических исканий балетмейстеров.

Наряду с часто используемыми выразительными средствами балетных спектаклей, таких как классических танец, народно-сценический танец, пантомима и другие, лексика европейского и латиноамериканского бального танца также может быть использована балетмейстером для раскрытия художественного замысла, передачи характеров героев, передачи драматургии спектакля или номера.

Организационными формами сценической бальной хореографии будут являться ансамбли, кружки, художественные коллективы, театры бального танца, в которых руководитель балетмейстер создает художественные танцевальные произведения на основе пластики бального танца с учетом театральнo-сценических законов [3].

Основной целью сценического бального танца является глубокое и всеобъемлющее развитие творческой сути исполнителя, демонстрация зрителю возможностей бального танца через создание драматургии образов, режиссуры.

С жанром сценического бального танца так или иначе соприкасался любой коллектив занимающийся бальной хореографией. Это не только ансамбли и коллективы, ставящие постановки, используя бальную хореографию. Это, конечно, и коллективы бального танца, танцевально-спортивные клубы занимающиеся постановкой номеров для мероприятий различной направленности. Другой немаловажный факт, что у педагогов в виду различных причин (отсутствие времени, опыта, возможностей, желания) нет возможности реализовать данный жанр бальной хореографии на профессиональном уровне.

Исключением является Севастопольский Академический театр танца имени Вадима Елизарова, этот профессиональный коллектив занимается развитием жанра сценического бального танца и является по своей сути уникальным и единственным в России. Театр основан в декабре 1999 года, в его репертуаре такие спектакли как «Аргентинское танго», «Кармен», «Вальс о вальсе» и другие. Уникальность Севастопольского Академического театра танца имени В.А. Елизарова в том, что каждый спектакль построен на лексике бального танца.

Танцевальный спорт

Процесс становления танцевального спорта как вида спорта шел достаточно медленно, на протяжении всего XX века. На сегодняшний день переход бального танца в танцевальный спорт воспринимается как неоспоримый факт. Главным толчком для этого послужило подписание президентом Международного Олимпийского комитета Хуан Антонио Самаранчем (Juan Antonio Samaranch) в 1993 году документа о внесении в семью Олимпийский видов спорта бального танца под официальным названием «танцевальный спорт» [4]. Позднее, 8 сентября 1997 года Международная Федерация Танцевального Спорта (IDSF) признана в качестве «признанной спортивной федерации» и полноправного члена Международного Олимпийского Комитета. Именно это событие является важной вехой истории танцевального спорта [1].

Целью танцевального спорта является раскрытие тонкой и глубокой связи природной пластики с физическими возможностями индивида.

Основной организационной формой в танцевальном спорте является танцевально-спортивный клуб, где тренировочный процесс осуществляется на основе спортивной системной подготовки к участию в соревнованиях.

Танцевальный спорт развивается под эгидой двух международных организаций – WDSF и WDC. В нашей стране – это ФТСAPP и РТС. Согласно всероссийскому реестру видов спорта, соревнования по виду спорта «Танцевальный спорт» проводится по следующим дисциплинам [8]: европейская программа; латиноамериканская программа; двоеборье; секвей – европейская программа; секвей – латиноамериканская программа; ансамбли – европейская программа; ансамбли – латиноамериканская программа.

Безусловно, бальная хореография – это три самостоятельных направления, однако, тенденции таковы, что в XXI веке именно танцевальный спорт является самым динамично развивающимся направлением бальной хореографии. Движение от конкурсного бального танца к танцевальному спорту было очень стремительным.

И, конечно, именно спортивная составляющая привнесла различные нововведения, касающиеся особенностей исполнения, наметила ряд тенденций развития европейской и латиноамериканской программы. Исполнители европейской и латиноамериканской программы, чемпионы Мира и Европы являлись основоположниками трансформаций, меняли тенденции, влияли на моду, диктовали коренным образом пересмотреть систему судейства и подготовки танцевальных пар, намечали новые вектора развития танцевального спорта в целом.

Трансформация исполнительского мастерства во многом повлияла на утверждение инновационной системы оценки выступлений в танцевальном спорте, принятой Спортивным Департаментом WDSF в 2009 году. На сегодняшний день на турнирах используется система оценки WDSF версии 3.0. для европейской программы и латиноамериканской программы, включающая следующие компоненты [7]: технические качества (technical qualities); движение под музыку (movement to music); партнерские навыки (partnering skill); хореография и презентация (choreography and presentation).

Эти же изменения подтолкнули специалистов в области бальной хореографии к пересмотру учебной литературы. Так в 2013 году при поддержке WDSF были выпущены новые учебные пособия по всем десяти танцам. Данная учебная литература принесла фундаментальные изменения в процесс подготовки танцоров.

Таким образом, спортивная составляющая влияет на различные сферы – исполнение, судейство, методические аспекты, организационные

вопросы. Поэтому справедливо будет утверждать, что танцевальный спорт является определенным фактором развития бальной хореографии, двигающим ее вперед и способствующий ее эволюции.

Список литературы:

1. Дорохов П.П. Танцевальный спорт России. Спорт России: федеральный справочник. Специальный выпуск: в 2 т. – М.: Центр стратегического партнерства, 2012. – С. 420.
2. Катышева Д.Н. Роль М.И. Петипа в развитии сценической бальной хореографии. Танец в диалоге культур и традиций: IX Межвузовская научно-практическая конференция, 27 февраля 2019 г. – СПб.: СПбГУП, 2019. – С.13-15.
3. Матвеев В.В. Многообразие форм бальной хореографии как часть современной хореографической культуры. Танец в диалоге культур и традиций: IX Межвузовская научно-практическая конференция, 27 февраля 2019 г. – СПб.: СПбГУП, 2019. – С. 19-20.
4. Матвеев В.В. Основные вопросы возникновения и развития бальной хореографии. Спортивный бальный танец: история, теория, практика / под науч. ред. В.В. Матвеева, Р.Е. Воронина. – СПб.: СПбГУП, 2013. – С. 8-38.
5. Михневич В.О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете (исторический очерк). – М.: ООО «Икс-Хистори», 2015. – 256 с. (103-122)
6. Туганкова О.В. Бальный танец и спорт. Кумиры Ленинграда. Чемпионы С-Петербурга. Санкт-Петербург. Издательско-полиграфический комплекс «Нива». 2015. – 201 с.
7. Официальный сайт Всемирной Федерации танцевального спорта, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.worlddancesport.org>. (дата обращения: 10.12.2019).
8. Официальный сайт Министерства спорта РФ, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.minsport.gov.ru>. (дата обращения: 01.12.2019).
9. Официальный сайт Севастопольского Академического театра танца имени Вадима Елизарова, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.yelizarovtheatre.com_ (дата обращения: 30.11.2019).

ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА

Рябичева Виктория Викторовна

магистрант,

*Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
Россия, г. Санкт-Петербург*

PROBLEMS OF FORMATION OF STAGE DANCE OF INDIGENOUS PEOPLES OF THE NORTH

Victoria Ryabicheva

Master's degree,

*Saint Petersburg Humanitarian University of trade unions,
Russia, Saint Petersburg*

Аннотация. В данной статье коротко рассматривается история развития художественной самодеятельности коренных малочисленных народов Севера. Главное внимание обращается на проблемы становления сценического хореографического искусства.

Abstract. This article briefly discusses the history of the development of Amateur art of indigenous peoples of the North. The main attention is drawn to the problems of the formation of stage choreographic art.

Ключевые слова: самобытное танцевальное искусство; национальные сценические танцы; художественная самодеятельность; народы Севера.

Keyword: original dance art; national stage dances; Amateur performances; peoples of the North.

Если окунуться в историю современного развития хореографической культуры малочисленных народов Севера можно увидеть, что условия для развития культуры народов Севера создавались уже с первых лет становления Советской власти.

М. Жорницкая в своих трудах указывает, что именно с этого времени стала развиваться хозяйственная и культурная жизнь населения Севера. В области хореографии это выражалось организованной художественной самодеятельностью. Только в 1936 г., во время Всесоюзного

фестиваля народного танца впервые было привлечено внимание общественности к танцевальному творчеству народов крайнего Севера, где среди участников были коряки, чье самобытное танцевальное искусство произвело огромное впечатление на зрителя [2, с. 134-135].

Как отмечал известный советский этнограф Д.К. Зеленин в своей статье, которая посвящена характеристике коренных изменений в жизни народов Крайнего Севера: «Самое замечательное искусство Севера – это их национальные пляски и физкультурные игры» [1, с. 21].

Одной из главных задач культурно-просветительской работы стало содействие развитию художественной самодеятельности, а именно пропагандировалась организация вокально-танцевальных ансамблей при домах культуры, сельских и районных клубах. Стали появляться ансамбли, но большинство распались из-за отсутствия материальной базы и квалифицированных руководителей. В это время был организован первый самодеятельный чукотско-эскимосский ансамбль, под руководством местного жителя В. Португалова. Участники ансамбля многому учились у сельских пожилых танцоров и в репертуаре коллектива присутствовали такие народные танцы как «Ворон» и «Морской топорок», которые исполнялись на сцене так же, как и в быту, что способствовало возникновению проблемы становления национальных сценических танцев. Ведь, национальные танцы, в своей традиционной бытовой форме, перенесенные на сцену сельских клубов, оказались не приспособлены к сценическим законам и потому не закрепились на ней, т. к. сценическое исполнение танцев требует соответствующей обработки. Постановщику необходимо продумывать композицию танца, костюмы исполнителей, освещение, музыкальное сопровождение, при этом обязательно сохраняя фольклорную основу танца, пластику. Если говорить о композиции танца как о предмете, стоит не забывать, что он занимает особое место в подготовке специалистов народного художественного творчества в области хореографии, в основе которого лежит обучение сложному языку танца, как раз то, что не хватало традиционному хореографическому искусству. Требовались новые выразительные средства для освоения новых тем и создания новых образов.

И все же потребность в создании национальных сценических танцев была велика. В репертуаре художественной самодеятельности Чукотки и Камчатки стали появляться первые сценические народные танцы, в которых проявлялась четкая фиксация пластики движений, регламентированная по времени импровизация, что оказалось проблематично и не свойственно исполнителям традиционных танцев. Вышел первый сборник Л. Тимашевой с записями национальных сценических танцев в помощь ансамблям художественной самодеятельности.

Самобытная традиционная хореографическая культура видоизменялась, стала носить идеологическую направленность, пропагандируя успехи Советской власти, где четко проявлялась тема труда и связанная с ним радость, а так же героическая тематика. Так появились эскимосские и чукотские народные танцы с характерными названиями – «Лампочка Ильича», «Генгроз приехал», «Мы едем в школу», «Навстречу фестивалю», «Телеграфист», «Борьба с фашистами», «Дружба», «Радость», и т. п. [3, с. 45-61]. Стали появляться сложные танцевальные пантомимы-инсценировки традиционных праздников. Как и прежде постановщики переносили на сцену традиционный этнографический материал в чистом виде, без обработки, что входило в противоречие со сценой, ведь механический перенос даже самого своеобразного танцевального фольклора не допускал современный уровень хореографического искусства. На развитие самостоятельного хореографического искусства большее влияние оказывают профессиональные ансамбли.

Огромный вклад на развитие современного чукотско-эскимосского хореографического искусства внесли солисты Государственного чукотско-эскимосского ансамбля песни и танца, постоянно совершенствуя свое мастерство.

Проблемы в развитии народного хореографического искусства коряков и ительменов были те же. Также наблюдалось слияние танцевальных традиций, которые вырабатывались отдельными группами коряков, проживавших в крупных поселках, что все же способствовало развитию лексики. Как утверждает М. Жорницкая: «Пластика движений в корякских сценических танцах более разнообразна, чем в эскимосских и чукотских (коряки в своих танцах очень подвижны). Поэтому оказалось возможным создать корякские сценические танцы сложной композиции» [1, с. 143]. Корякские танцы оказались на сцене не долговечны по знакомым причинам: отсутствие регламентации времени исполнения, обязательной для сценического танца, т. к. сцена требует лаконичности.

Усилиями ученых – археологов, этнографов, языковедов, антропологов удалось исследовать историю северных народов, которые не потеряли своей самобытности и индивидуальности, традиции, обычаи, образ жизни и язык, что составляет душу народа, его культуру. Формирование и развитие сценического танца народов Севера проходит неодинаково, это зависит от того, как сохранился танец в быту народа.

В сценическом хореографическом искусстве традиционные виды народного танцевального творчества живут как в подлинном, так и в модифицированном виде. На аутентичной народной основе, обогащая танцевальный язык и умножая богатства выразительных средств, развивая движенческие и другие формы, рождаются инновационные

произведения. В классификации сценической национальной хореографии помимо традиционной мимики, жестов, главными критериями могут выступать исполнительские параметры: технические движения ног, выразительная пластика рук, поклоны головы, наклоны корпуса.

Трансформация танцевально-пластического фольклора в профессиональный вид искусства происходит в результате воздействия и многих иных факторов – воздействия других видов народного творчества, профессионального искусства...

Здесь можно привести в качестве примера историю взаимодействия народного танца с музыкой. Появление и развитие инструментального сопровождения разорвало некогда тесную связь танца с песней, освободило танцоров от необходимости одновременно петь и двигаться, а значит, открыло новые возможности для ускорения темпа, совершенствования техники, вообще явилось одним из стимулов для рождения танцевального жанра [5, с. 118].

Работая над созданием сценического танца, необходимо знание технических национальных приемов, традиционных корней, что может послужить задачам возрождения фольклорного творчества как одной из важных составляющих национальной художественной культуры.

Говоря о необходимости профессионального руководства развитием самодеятельности народов Севера, исследователь утверждает: «По отношению к фольклору профессиональное искусство представляет собой новую, более высокую ступень развития театрального творчества. Традиционный танец станет произведением искусства лишь тогда, когда в нём будут сочетаться ясность стиля, высокоразвитая техника и художественный образ, созданный на основе использования фольклора» [4, с. 160].

Таким образом, можем сделать вывод о том, что для создания сценического хореографического танца народов Севера на основе фольклора также необходимо наличие элементов профессионального танца.

Список литературы:

1. Жорницкая М.Я. Северные танцы / М.Я. Жорницкая. – М.: Советский композитор, 1970. – 90 с.
2. Зеленин Д.К. Народы Крайнего Севера после Великой Октябрьской социалистической революции // Советская этнография: сборник статей. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1938. – С. 15-50.
3. Лыткин В.А. Новая жизнь – новые песни. Современная национальная музыка Чукотки и пути её развития. – Магадан: Магаданское кн. изд-во, 1970.

4. Петрова-Бытова Т.Ф. Секрет движения: зрелищно-театральное искусство народов Севера // Радуга на снегу. Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера. – М., 1972. – С. 183-221.
5. Чурко Ю. Из вчера в завтра (Традиции и новаторство в хореографическом фольклоре) // Народный танец. Проблемы изучения. / Сб. науч. тр. – Серия «Фольклор и фольклорсика». – СПб., 1991.

СТИЛИЗАЦИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗЦОВОГО АНСАМБЛЯ «ВЕСНУШКИ» Г. АНГАРСКА

Шустова Алёна Николаевна

магистрант,

*Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
РФ, г. Санкт-Петербург*

STYLIZATION OF FOLK STAGE DANCE ON THE EXAMPLE OF THE EXEMPLARY ENSEMBLE «VESNUSHKI» THE CITY OF ANGARSK

Alena Shustova

Master's degree,

*Saint Petersburg Humanitarian University of trade unions,
Russia, Saint Petersburg*

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос народной стилизации на примере образцового ансамбля «Веснушки». Кроме того, мы определяем: какими приемами стилизации пользуется коллектив для развития своего творчества.

Abstract. This article discusses the issue of folk stylization on the example of the exemplary ensemble «Vesnushki». In addition, we determine what stylization techniques the team uses to develop their creativity.

Ключевые слова: культура; стилизация; танец; народный танец; народно-сценический танец; здоровье; воспитание.

Keywords: culture; stylization; dance; folk dance; folk stage dance; health; education.

Перед нами стоит задача – провести исследование посредством интервью с руководителем ансамбля Беляевской Натальей Александровной, педагогом-хореографом Досегаевой Ольгой Николаевной, анкетирование с детьми коллектива, изучить историю танцевального творчества, понять влияние стилизации на развитие танца, выявить какими приемами и средствами пользуется коллектив для обогащения танцевальных постановок в современное время. Кроме того, с помощью социологической обработки полученных данных, прийти к выводам, что сосуществования фольклорного, народного материала и современных танцевальных направлений, способствуют сохранению народной культуры и нравственному воспитанию детей.

История развития ансамбля «Веснушки» формируется с 1968 года при создании балетной студии Н.А. Беляевской, в которой присутствовало на тот период 30 учеников. Свое название коллектив получил не сразу, только через некоторое время, дети сами предложили название, что означает: Дети солнца, радость, улыбки, свет и доброту. Это стало имиджем, основой коллектива. С приходом О.Н. Досегаевой появилось больше детей. Учиться постигать танцевальную культуру в ансамбле дети начинают уже с двух лет.

На протяжении своего развития «Веснушки» менялись вместе со временем, жизненным укладом общества. В творчестве стараются не ограничиваться стилями, но придерживаются собственного почерка народно-стилизованного направления, используя детскую непосредственность и настроение как прием в постановке танцевальной композиции, а выразительными средствами служат народная и народно-сценическая лексика, а также современные направления танцевальной культуры. Наряду с этим костюмы и реквизит также используют как выразительные средства, с помощью которых стилизуют танцевальные номера. Для создания танца отталкиваются от музыки, используя ее как прием и средство вдохновения и идеи, кроме того для выделения интересных моментов в постановке заказывают аранжировки. За основу вдохновения идей также берут природу и человека, который является частью этой природы. Красоту природы показывают через движения, через жизнь на сцене называемую танцем. Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева является примером для хореографов коллектива «Веснушки», стремящихся совершенствовать технику исполнения движений своих учеников.

Изучив историю коллектива и обобщив результаты интервью, мы можем сделать вывод, что благодаря огромному опыту и неиссякаемому вдохновению ансамбль «Веснушки», на сегодня, это огромное творческое разнообразие направлений танца с оригинальными постановками,

развивающие у подрастающего поколения интерес к русской народной культуре и чувства эстетического совершенства.

Дальнейшее исследование проводилось с использованием методов количественного и качественного исследования на основе анкетирования, опроса [1, с. 15-44] и анализа полученной информации. Благодаря ответам участников анкетирования можно составить довольно полную картину как народно-сценический танец влияет на культуру и развитие в области искусства, а так же понять отношение участников опроса к танцевальной культуре.

В первую очередь рассмотрим понятие народный танец, народно-сценический и стилизация, основываясь на трудах хореографов и исследователей.

«Народный танец, один из древнейших видов народного искусства...складывался и развивался под влиянием географических, исторических и социальных условий жизни. Он конкретно выражает стиль и манеру исполнения каждого народа и неразрывно связан с другими видами искусства» [2, с. 4]. Кроме того, народный танец – это «душа народа, и исполнителю народных танцев необходимо собственное к нему отношение, яркое эмоциональное выражение» [4, с. 66].

В свою очередь, понятие народно-сценического танца (характерного танца) означает «сумма различных движений, большинство которых представляет сценическую интерпретацию народных плясовых мотивов» [3, с. 53].

А стилизация танца – это «намерения сохранить средства художественного воздействия нерушимыми, а лишь развернуть заложенные в фольклоре недостаточно раскрытые идейные и выразительные возможности» [3, с. 51].

Поскольку мы определились с понятиями, мы можем проанализировать ответы участников и выявить определение детей, что для них означает народный танец (см. диаграмму 1). В анкетировании приняли 20 участников опроса.

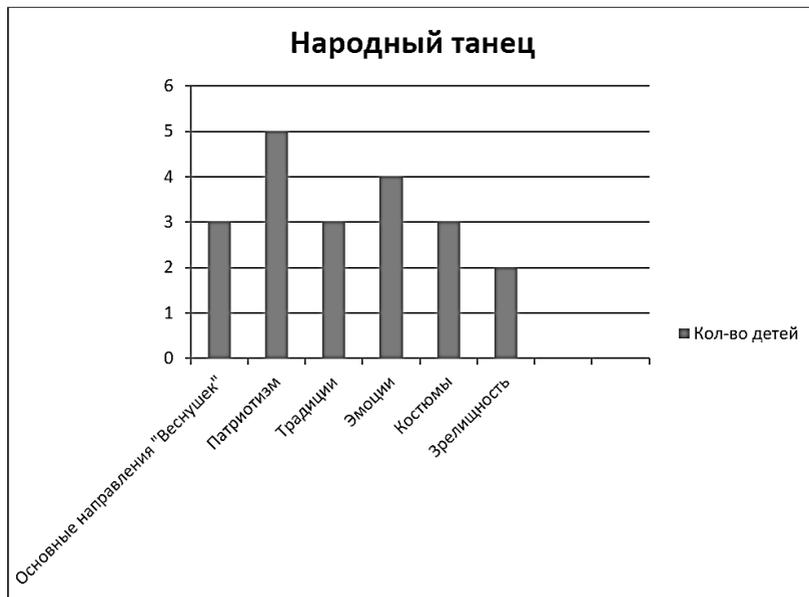


Рисунок 1. Народный танец

Основываясь на интервью и анкетировании, мы пришли к следующим выводам, что стилизация в образцовом ансамбле «Веснушки»:

1. Способствует сохранению народной культуры, показывая зрителям, танцевальные композиции и постановки на сцене.
2. Способствует эстетическому и нравственному воспитанию детей.
3. Формирует культурную и всесторонне развитую личность.

Список литературы:

1. Бутенко И.А. Анкетный опрос как общение социолога с респондентами / И.А. Бутенко. – М.: Высшая школа, 1989. – 176 с.
2. Гусева Г.П. Народный танец: методика преподавания: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств / Г.П. Гусев. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2012. – 608 с.
3. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 4-е изд. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» Издательство «Лань», 2010. – 344 с.
4. Ткаченко Т.С. Народный танец. – М.: «Искусство», 1967. – 680 с.

РАЗДЕЛ 2. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЖУРНАЛИСТИКА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ В ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛИСТИКЕ

Иванова Анна Андреевна

*магистрант,
Российского Государственного Социального Университета,
РФ, г. Москва*

Карпова Татьяна Георгиевна

*канд. филол. наук, доцент,
Российского Государственного Социального Университета,
РФ, г. Москва*

ACTUAL PROBLEMS OF COMMUNICATION IN INTERNET JOURNALISM

Anna Ivanova

*Master
Russian State Social University,
Russia, Moscow*

Tatyana Karpova

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Russian State Social University,
Russia, Moscow*

Аннотация. В статье рассматриваются основные проблемы коммуникации в сфере Интернет-журналистики, а также направления, которые оказывают влияние на общественные связи с позиций как позитивных, так и негативных оценок. Рассматриваются также основные типы общения в сети Интернет посредством различных видов коммуникационных ресурсов, а также его влияния на человека.

Abstract. The article discusses the main problems of communication in the field of online journalism, as well as areas that affect public relations from the perspective of both positive and negative assessments. The article also discusses the main types of communication on the Internet through various types of communication resources, as well as its impact on humans.

Ключевые слова: интернет-журналистика; медиа-парадигмы; мультимедиа; контент; интерактивность; трансформация журналистики; глобальный процесс

Keywords: online journalism; media paradigms; multimedia; content; interactivity; journalism transformation; global process

Актуальность исследуемой тематики базируется на том, что современная интернет-журналистика вытесняет иные средства массовой информации в силу все большей диджитализации общества и потребления информации через электронные, а не печатные ресурсы. Таким образом, важно проанализировать не только сущность анализируемого типа коммуникации, но и выявить характерную проблематику.

Термин «Интернет-журналистика» означает публикацию журналистского контента и новостных материалов – во всех средствах коммуникации, которые доступны в сети Интернет. Оксфордский словарь журналистики «Narcis» указывает, что «онлайн-журналистика» включает в себя различные виды новостей, которые распространяются через веб-сайты, социальные сети, RSS-каналы, электронные письма, информационные бюллетени и другие формы онлайн-общения. Онлайн-журналистика, резко контрастирует с более традиционными способами распространения журналистской информации, связанной с прессой, позволяет производителям представлять новости нелинейным образом, а также получатели могут выбирать, когда и как они хотят получать новости [2, с. 55].

Цифровой век приходит с рядом больших проблем коммуникации для традиционных средств массовой информации:

- новые отношения с аудиторией (интерактивность),
- новые языки (мультимедиа),
- новая грамматика (гипертекст).

Но эта медиа-революция не только меняет коммуникационный ландшафт для обычных игроков, но, что более важно, она открывает систему массовой коммуникации для широкого круга новых игроков.

Поскольку предприятия, учреждения, администрации, организации, группы, семьи и отдельные лица активируют собственное присутствие в Интернете, они сами становятся «средствами массовой информации», они также становятся «источниками» для традиционных средств массовой информации, и во многих случаях они становятся лидерами мнений, в то время как традиционные СМИ реагируют медленнее на те или иные события.

Блоги и социальные сети представляют собой непростую задачу для старой коммуникационной системы, поскольку в них интегрированы как новые функции цифрового мира, так и широкая демократизация доступа к СМИ с универсальным охватом. Глобальный процесс можно понимать, как большой переход от классических моделей средств массовой информации к новым медиа-парадигмам:

- пользователь становится осью процесса коммуникации,
- контент - это идентичность медиа,
- мультимедиа - это новый язык,
- в реальном времени - это только время,
- гипертекст - это грамматика,
- знание - это новое название информации.

Далее целесообразно акцентировать внимание на ключевых проблемах современной Интернет-журналистики в области коммуникаций:

1. От аудитории к пользователю

В 80-х годах слияние спутниковых и кабельных технологий позволило вещательным СМИ доставлять контент тематической сегментированной целевой аудитории, начиная от вещания и заканчивая вещанием. С 90-х годов Интернет открывает путь к следующему шагу: от узкого вещания до точечного вещания.

Предоставление онлайн-контента может не только соответствовать нишевым целям, но даже более: оно может быть организовано так, чтобы соответствовать конкретным интересам и временным запросам каждого отдельного пользователя. Демассификация публичного общения происходит с персональными настройками онлайн-медиа и сервисов.

Пассивный однонаправленный способ потребления мультимедиа заменяется концепцией активного пользователя, который ищет контент, исследует и перемещается по информационным пространствам. Пользователи также становятся производителями контента во многих веб-средах, в основном в социальных сетях.

2. От медиа к контенту

Смещение фокуса с ограничений промышленного производства (пресса, радио, телевидение) на авторитет контента для определения медиа. Например, National Geographic и CNN - это не особый вид СМИ, а бренды, которые представляют власть над областью контента (естественная жизнь) или опыт в управлении контентом текущих событий (журналистика).

Конвергенция медиа в цифровую форму сбрасывает идентичность медиа, переключаясь с платформ на контент и выдающийся имидж бренда по отношению к типу контента, а не к медиа формату. Медиа-имидж бренда является одним из наиболее ценных активов медиа-компаний в новой среде: источником доверия и престижа цифрового контента. Сегодня СМИ начинают понимать, что их бизнес продает контент, а не его владельца.

3. От мономедиа к мультимедиа

Одна из самых серьезных проблем в области оцифровки заключается в том, что впервые в истории текст, аудио, видео, графика, фотографии и анимация могут быть размещены вместе и в интерактивном режиме на одном носителе. Эта мультимедийная идентичность фактической среды позволила всем медиа индустриям объединиться в сети (пресса, вещание, фильмы), и это является причиной, по которой различия в средствах массовой информации, связанные с использованием одного языка (текстового, аудио, визуального), как правило, стираются. Интернет-медиа - это мультимедиа, а мультимедиа - это новый язык.

4. От периодичности к информации в режиме «нон-стоп»

Регулярная частота была сильной парадигмой старого сценария до такой степени, что многие средства массовой информации были определены в связи с ее временными ограничениями (ежедневно, еженедельно, ежемесячно). Интернет-СМИ (будь то цифровые версии ежедневной газеты, еженедельного или ежемесячного журнала) предполагают, что они должны обновляться в реальном времени, чтобы выжить в новой среде.

То, что мы потеряли на пути от периодичности к реальному времени, - это отражение. То, что мы получаем, это динамизм и разговорные стили. Обмен новостями и мнениями с возможностью взаимодействия в режиме реального времени - это основа, появившаяся в следствии развития Интернет-пространства.

5. От дефицита к избытию

Пространство для печатных СМИ и время для вещательных СМИ перестали быть ограничением для контента, и теперь время пользователя является новым дефицитным ресурсом. Одним из сильных следствий того, что «читатели становятся писателями», является

распространение онлайн-информации без четкого указания источника власти и неоднородности качества контента. Переполнение информации требует новых навыков и инструментов для управления данными, новостями и мнениями.

6. От профессионального редактора к индивидуальной редакции

Парадигма привратника широко использовалась для объяснения роли редакторов СМИ и теории установления повестки дня, а также для описания функций СМИ в определении повседневных проблем. Данная посредническая функция должна быть пересмотрена в настоящее время в свете децентрализованного характера сети. Вместе с унаследованными СМИ многие другие неофициальные источники становятся актуальными для установления повесток дня (потому что повестка дня больше не существует).

7. От распространения к доступу

Вещательная парадигма одностороннего распределения заменяется двумя: доступ один-на-один, а связь многие-многие. Клиент-серверная архитектура интернета запустила новую модель, основанную на решениях пользователей. Доступ означает поиск, поиск, навигацию, поиск, решение, активную позицию, желание подключиться и общаться, что противоречит пассивному приему медиа-контента.

8. От единственно верного пути к интерактивности

В первую очередь, поставщики контента и пользователи получают доступ к одному и тому же каналу для связи, что позволяет пользователям устанавливать двусторонние отношения со средствами массовой информации, а также многосторонние отношения с другими пользователями системы. Во-вторых, по тому же правилу пользователи могут стать контент-провайдерами.

9. От линейной модели к гипертексту

Конструкция повествования в аналоговых СМИ является линейной, и повествователи могут контролировать организацию и темп сюжета. Цифровые платформы позволяют повествователям организовывать контент, разбивая его на небольшие блоки (узлы) с несколькими путями между ними (ссылками). Гипертекстовые повествования дают пользователю возможность перенести управление повествованием с повествователя на читателя.

10. От данных к знаниям

Необыкновенный объем данных, доступных в эпоху цифровых технологий, возвращает стратегическую роль СМИ как социальных менеджеров знаний, и эту роль следует использовать для растущего числа новых игроков.

Этот новый сценарий публичной коммуникации Интернет-журналистики в эпоху интернета не следует воспринимать в качестве

апокалиптического способа, но важно его рассматривать в качестве возможности переопределения профиля, решения профессиональных проблем и новой модели академической подготовки журналистов. Таким образом, важно переосмыслить изменение характера СМИ и конечных потребителей информации.

Интернет-СМИ внесли свой вклад в развитие различных аспектов распространения альтернативных новостей и так называемой гражданской журналистики. Реагируя на текущую ситуацию в области профессионального производства и распространения новостей, Жоан Франциск отмечает, что столетие, предшествовавшее появлению Интернета - период, в котором доминировали крупные новостные организации, все в большей степени контролируемые ориентированными на прибыль корпорациями, - похоже, вытесняется новыми средствами коммуникации. Различие между журналистами и всеми остальными заключается в следующем: «В некотором смысле, мы возвращаемся к тому, с чего начали. Институциональная пресса больше не обладает исключительными средствами охвата общественности. Любой может распространять информацию среди остального мира» [3, с. 85].

Текущая трансформация журналистской профессии очевидна. М.П. Кастельс видит в новом виде новостных продюсеров тех, кто, занимаясь журналистской работой, «раздражает и стирает традиционные границы журналистского поля». Тем не менее, следует признать, что этот тип цифровых журналистов может, несмотря на их иногда противоречивую публичную репутацию, напрямую или косвенно сотрудничать с основными СМИ (например, известные ежедневные газеты могут использовать и тщательно исследовать материалы, опубликованные на ресурсе Wiki Leaks) [1, с. 271].

Еще раз необходимо подчеркнуть, что Интернет принес значительный прорыв в плане доступа трансформации журналистики, оптимизируя и изменяя модель коммуникации с конечными потребителями информационного продукта. Вряд ли можно отрицать, что пользователи теперь могут выбирать из множества информации из всех сфер общественной жизни, включая государственные учреждения, органы государственной власти и правительства, коммерческие структуры и т. д.

Следовательно, современная журналистская практика ясно показывает, что СМИ достаточно неохотно принимают во внимание текущие процессы трансформации онлайн-среды. Одной из причин, вызывающих столь низкое первичное доверие к Интернету, является тот факт, что организации не готовы трансформироваться под современные требования, диктуемые инновациями, а также сменой классической парадигмы журналистики.

Список литературы:

1. Кастельс М.П. Галактика интернет: Размышление об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург: У-Фактория (при участии издательства Гуманитарного университета), 2004. - 328 с.
2. Интернет-коммуникация как новая речевая формация / Т.Н. Колокольцева, О.В. Лутовникова. М.: Флинта: Наука, 2014. - 328 с.
3. Fondevila Gascón, Joan Francesc (2010). "Multimedia, digital press and journalistic genres in Catalonia and in Spain: an empirical analysis". *Communication Studies Journal*, n. 7, May 2010, pp. 81-95.

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

ТЕМА ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЮЛЬБЮЛЯ

Эминова Гюнель Байлар

диссертант,

Институт Рукописей имени Мухаммад Физули,

Азербайджан, г. Баку

Основное место в творчестве Мешади Мухаммеда Бюльбюля, перу которого принадлежат строки «Я полагал, пучине чувств вовеки не увлечь меня,

Но сам не понял, как в плену, у луноликой оказался» [1, с. 70], занимают газели о любви. «В нашей классической поэзии любовь несет глубокий общественно-философский посыл, наполняет смыслом жизнь лирического героя, и, будучи непорочным, священным чувством, возвышает человека.

Эта поэзия взывает к внутреннему миру, духовности, прививая читателю чувства дружбы, верности, правдивости и искренности» [3, с. 110]. Поэтическое дарование и мировоззрение Бюльбюля блистательно раскрываются именно в лирических стихах.

Неслучайно поэт отводит любовной лирике основное место в своем творчестве, ведь он сам охвачен пылкими чувствами. Его поэтический слог в газелях о любви прост и ясен. Порой поэт прибегает к витиеватым сюжетам, но тут же, словно, исправляя огрех, отмечает их. Стихи Бюльбюля сквозят оригинальностью мысли, испещрены аналогиями.

Как известно, лирике, берущей истоки в классической поэзии и продолжившейся в литературе XIX века, присущи три главных героя: Ашыг, Возлюбленная и Соперник.

Не стало исключением и творчество Бюльбюля.

В Антологии, составленной Заманом Аскерли, приводятся основные черты Ашыга и его Возлюбленной: «Ашыг – истово влюбленный, самоотверженный юноша, всеми силами борющийся за свои чувства, стойко выносящий выпавшие на его долю тяготы и испытания, и даже не достигнув желаемого, не отрекающийся от своей любви. Возлюбленная пленяет Ашыга совершенством внешней красоты и внутреннего мира.

Порой, испытывая Ашыга на верность и стойкость, она проявляет к нему равнодушие и льнет к Сопернику» [4, с. 7].

Обратившись в своих газелях к вышеупомянутым персонажам, Бюльбюль создает великолепные образы Ашыга и его Возлюбленной.

Ашыг лелеет свои чувства, всячески стремится добиться расположения Возлюбленной, и, не достигнув желаемого, страдает, сетует, корит свою горькую судьбину.

Печальный стон взывается к небесам и
Омою землю горькими слезами,
Когда б хоть весточку от милой получил,
Слились бы воедино пылками сердцами [1, с. 42].

Изюминкой лирических стихов Бюльбюля является то, как виртуозно и самобытно описывает он образ своей возлюбленной. Поэт набрасывает черты ее внешности, обратившись к эпитетам. Он словно обрисовывает словами портрет избранницы, тем самым изливая свою любовь.

Во тьме кудрей ее померкнут сотни лун,
А родинка – звезды небесной отраженье,
Уста, как яхонты, живительный нектар,
Она от горестных томлений исцеленье [1, с. 177].

مادر که تورا بزاده حور است
یا خلقت تو ز محض نور است

انسان نبود بدین لطافت
دوش و بر تو مگر بلور است

روی تو نشانه بهشت است
دیدار تو مایه سرور است

Быть может дивной гурией порождена?
Иль светом ты озарена лучистым.
Такая грация и стать под стать богине
Ты будто перл красоты пречистой.

Твои черты как райские чертоги
Узрев твой лик, алеют счастьем щеки [1, с. 179].

В этой газели на фарси поэт искусно создает портрет Возлюбленной, восторгаясь ее неземною красотой. Порой он прибегает к гиперболам, уподобляя возлюбленную святыне, к которой не прикоснуться без омовения.

با بوی تار زلفت در مشک بو ندارد
در پیش عارض تو گل رنگ رو ندارد

حسن ترا کشیده نقاش صنع قدرت
بر وی نمیتوان زد دستی وضو ندارد

Благоуханье локонов твоих пленяет,
От красоты волшебной роза увядает,
Черты твои ваял искусный мастер
Не прикоснется к ним без омовенья [1, с. 197].

Порой Ашыг Бюльбюля, измученный томлениями и тщетными ожиданиями, уподобляет свою Возлюбленную безжалостному палачу.

Краса твоя безжалостнее палача
А брови как клинки пронзают сердце [1, с. 26].

Возвышаясь над своими чувствами, Ашыг, как истинный друг, назидает свою Возлюбленную.

Отрада глаз моих, молю, не избегай меня,
Ты не якшайся с чужаком, не предавай меня.
Подвластен я тебе одной, меня пленила ты,
Надменностью, поди, заденешь невзначай меня.
Не зря запятнанный алмаз пустышкойо сльвет,
Дождись, красу не запятнай, не отвергай меня [1, с. 28].

В классической литературе одержимого любовью Ашыга уподобляют Меджнуну. Именно этот образ возникает в памяти при упоминании Ашыга, истово влюбленного и стенающего по Возлюбленной. Нет такого поэта, который не уподобил бы своего Ашыга Меджнуну. Не обошел этот образ и творчество Бюльбюля.

Под стать Меджнуну вновь безумствует душа,
Тоской томится, замирает, не дыша [1, с. 42].

Или:

Любимая разлукой истязает, как Лейли,
Безумствует душа под стать Меджнуну [1, с. 87].

Ашыг уподобляет возлюбленную Лейли, а себя, одержимого любовью, – Гейсу, ставшему безумцем от раздиравших его душу пылких чувств и впоследствии прозванному Меджнуном.

В классической литературе Ашыг подчас предстает в образе Фархада, во имя любви прокладывающего путь через гору Биситун.

Моя любовь ославила Медждуна и Фархада,
Позор на голову навлек, ашыг, я – горемыка [1, с. 138].

В порыве пылких чувств Бюльбюль все же порой рассуждает о любви рационально, укоряя себя за беспечность.

Зачем я к гуриям любовью воспылал?
Неверностью ашыгу отплатили.
Напрасно сердце отдал им во власть,
Лишь горечью меня озолотили [1, с. 125].

Порой он рационально подходит к делам сердечным, сознавая, как больно ранят чувства. И, заведомо зная о тяготах и страданиях – неизменных спутниках любви, пытается уклониться от тернистого пути к обретению счастья. Временами Бюльбюль даже предсказывает безуспешность любви.

Во мраке локонов потонешь, так и знай –
Напрасно сердце не томи любовью [1, с. 131].

В классической литературе пылкие чувства Ашыга к Избраннице воспевали в том числе превосходство бренного мира над миром иным. За один только взгляд, поцелуй и прикосновение возлюбленной одержимый любовью ашыг готов был поступиться всеми благами рая. Эта идея нашла отражение и в поэзии XIX века, не обошла она стороной и творчество Бюльбюля:

Когда бы ты была моей и этой жизни, и в иной,
Мне оба мира ни к чему, – в тебе одной найду спасенье [1, с. 44].

Бюльбюль даже называет себя безбожником, свято верующим лишь в любовь земную.

Язычник, лишь любви я преклоняюсь,
Святыней тетиву бровей считаю,
Разлука для меня подобна аду,
Твой лик узрев, я как в раю, витаю [1, с. 175].

А в нижеприведенной газели Бюльбюль, проникшись трепетными чувствами к возлюбленной, награждает ее нежнейшими эпитетами, а после упрекает в неверности и осуждает себя за излишнюю доверчивость:

Дивной красотой затмила луноликая светило,
И кокеткой в райских куцах та прелестница прослыла.
Опрометчиво я сердце ей, искуснице, доверил,
Лишь неверностью ашыгу-горемыке отплатила [1, с. 125].

Сюжет любовной лирики поэта завязан на таких ключевых темах, как неверность возлюбленной, ее непостоянство и безответность чувств ашыга. Классической литературе в целом присущи живописания мук, на которые обрекает ашыга беспечность и непостоянство возлюбленной. Бюльбюль же приправляет образ ветреной подруги весьма примечательными аналогиями.

Израженному сердцу посулила исцеленье,
Но ни на йоту не облегчила страданья,
Слова ее узорам зыбким на воде подобны,
Пустыми оказались обещанья [1, с. 162].

Поэт уподобляет слова преступившей клятву любимой зыбким кругам на воде, признаваясь, сколь глубоко тронут он подобной беспечностью.

Хотя предшественники и современники Бюльбюля избегали хвалебных од о красоте Возлюбленной, сам поэт порой исподволь, а порой и открыто награждал свою суженую восторженными эпитетами, легкими росчерками пера обрисовывая ее неземные черты.

Как яхонты, уста твои блистают,
Животворящей силой исцеляют,
Благоуханна, и черты твои
Луну на небосклоне затмевают [1, с. 114].

Бюльбюль частенько обращается к образу соперника, чужака, того, с кем предала его Возлюбленная, оставив зияющую рану на сердце ашыга. Он взывает к сопернику, обращаясь к Возлюбленной, не желая мириться с предательством. Упреки в адрес соперника и сетования на неверность Возлюбленной поэт выражает лирическими интонациями.

Ославила любимая меня, якшаясь с чужаком,
Неведомо зачем, вниманьем обделила.
Бюльбюль, в любви терпенье прояви,
Не жди ты верности от той, что изменила [1, с. 100].

Порой Ашыг корит кликуш, наговаривающих на него Возлюбленной, обвиняя Соперника в разладе с любимой.

Не дремлет враг, наветы насылает, отчего?
Нас разлучить с любимую желает, отчего?
То ли соперник злые козни строит,
То ль милая терзает, отчего? [1, с. 138].

Рассматривая лирику Бюльбюля, перед глазами тут же возникает образ Ашыга, одержимого муками любви, и как тут обойтись без упоминания слез – неизменных спутников его душевных страданий.

Слезы выражают глубину чувств, горестей и переживаний. Неслучайно, слезы упоминаются в творчестве и других выдающихся поэтов. Так, например, у Физули:

Сколько алых слез пролить заставил рок коварный!
Залил лицо слезами, стал багряным цвет его янтарный [2, с. 143].
Пылаю чистою неразделенною любовью вдалеке,
Что заставляет постоянно слезы лить в мольбе [2, с. 189].

Бюльбюль аллегорично описывает слезами беспощадность любви:

Кокетством голову вскружив, ославила меня,
От сладостных речей ее слезами обливаюсь [1, с. 89].
Слезами алыми округу окропил,
С тех пор, как с ясноокой разлучился [1, с. 132].
Посеребрились волосы, зачихли,
От слез ручьев и свет в очах померк [1, с. 154].

Поэт уподобляет очи возлюбленной безжалостному палачу. Этот образ прослеживается в творчестве многих поэтов-классиков:

Разбередили сердце очи ясноокой,
Подобно палачам, казнить меня велели [1, с. 123].

Лирика Бюльбюля сквозит печалью. В целом, трудно отыскать жизнеутверждающие нотки в стихах о любви поэтов XIX века.

Вероятно, подобные тенденции обусловлены общественно-политическими перипетиями и выпавшими на долю людей испытаниями. Проблески оптимизма в лирических стихотворениях Бюльбюля мимолетны:

Уста как яхонты, в них перлы-жемчуга,
Даруют красноречье, бойкость языка,
А поцелуй – живительный нектар,
Сулят уста несметные блага [1, с. 116].

Порой, предаваясь мечтам и поверяя тайные желания, Бюльбюль пишет жизнеутверждающие стихи:

До чего приятно все же розе дивной угождать,
И, красой заворожившись, лишь о ней одной мечтать [1, с. 157].

Выводя стихи о любви, поэт то и дело макает перо в печаль, очевидно, полагая, что мытарства и страдания по избраннице возвеличивают ашыга. В его представлении ашыг должен не петь и плясать, а стенать по своей избраннице, обливаясь горькими слезами.

Тот, кто любовью пылкой одержим,
Обрек себя на муки и стенанья [1, с. 115].

В газели, написанной на фарси, Бюльбюль признается, что грусть-печаль и любовь, неотступно преследуя его, идут рука об руку:

ندانم در تنم اندوه و غم جمله دل زاید
و یا در هر کجا غم شد چو مغناطیس بر باید

روم بر سیر گلشن غم شود از دل پراکنده
تماشای گل و لاله غمی بر غم بیفزاید

Неужто сердце дарит и любовь, и боль,
И грусть-тоску оно приумножает?
А в цветнике, на розу бросив взгляд,
Оно, подобно розе, расцветает [1, с. 194].

Любовь Бюльбюля не наполнена мистицизмом, им воспеваются реальные чувства. Он одержимый любовью ашыг, безумствующий, ревнующий, стойко переносящий муки любви и, преодолевая препоны, стремящийся слиться воедино с возлюбленной.

Однако, не добившись желаемого, он не противится, а смиренно повинуется судьбе. И даже аллегорично желает своей избраннице счастья с другим.

Довольно натерпелся, хватит мне сполна,
Другого выбрала, видать, ему и суждена [1, с. 174].

Порой Бюльбюль, грезя о Возлюбленной, предается наивным мечтам:

Когда б с любимой довелось остаться мне,
И счастье с ней вкушать наедине,
Достичь мечты желанной-долгожданной,
И разделять с любимой наравне [1, с. 157].

Временами Бюльбюль сопоставляет влюбленность с одержимой напастью, поражаясь тому, как ловко расставила силки и заарканила его возлюбленная.

اول عشق نمايد بنظر گر آسان
لیک در هر قدمش نوع بلایی دارد
دیده در کنج لبت دید که آن خال سیه
گفتم این دانه دام است خطایی دارد

Не обольщайся простотой любви,
В ней каждый миг сплошное испытанье.
Едва завидев родинку у рта,
Я понял – навсегда погиб в капкане [1, с. 209].

В своей лирике Бюльбюль умело пользуется творческим псевдонимом, широко известным в восточной поэзии и восходящим к образу соловья, снедаемого пылками чувствами к розе. В конце стихотворений Мешади Мухаммед упоминает псевдоним, не только называя себя, но и признаваясь в любви трелями соловья.

И днем, и ночью Соловей в саду стенает, [1, с. 42].

Поэт не только использует свой творческий псевдоним, но и упоминает страдальца-соловья, стенающего по розе, образ которой восходит к возлюбленной самого ашыга:

Нет, не напрасно соловей выводит трели,
Он розу дивной красоты в саду увидел [1, с. 73].

Весьма примечательна игра слов, к которой прибегает поэт, называя себя, признаваясь в любви и в то же время обращаясь к образу соловья (Бюльбюль в переводе на русский – соловей), воспевающего свою розу.

Если трели Соловья не по нраву розе станут,
Стон окутает ее, обовьет изящный стан [1, с. 119].

Как видно из вышеизложенного, Бюльбюль самоутвердился в образе ашыга-влюбленного. Его творчество проникнуто любовью, он истинный певец любви животворящей. Он столь истово любит и лелеет свою возлюбленную, что не порицает ее за измены, не клянит судьбу, а лишь сетует или назидает.

Хотя известно, что Бюльбюль происходил из купцов, в любви он не разменивается на мелочи. Воспевая любовь, он одержим пылкими чувствами, и смело изливает их во всех жанрах классической литературы.

Список литературы:

1. Бюльбюль Мешади Мухаммед. Лирика. – Баку, 2008.
2. Лирика Мухаммеда Физули / составители: В.Фейзуллазаде, Н. Араслы. – Баку : Изд-во «Азербайджан», 1995. – 136 с.
3. Керимов Паша. Азербайджанская лирика XVII века на родном языке. – Баку: Изд-во «Эльм ве техсил», 2011. – 354 с.
4. Антология произведений азербайджанских поэтов XIX века / Составитель Заман Аскерли. – Баку: Изд-во «Шерг-Герб», 2005. – 424 с.

2.3. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ В.О. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»

Аюпов Тимур Рустамович

аспирант,

*Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина,
РФ, г. Санкт-Петербург*

ARTISTS IN THE NOVEL V.O. PELEVIN “CHAPAEV AND EMPTY”

Timur Ayupov

Graduate student,

*Leningrad State University named after A.S. Pushkin,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. В статье анализируются особенности авторского метода Виктора Пелевина в изображении художественных образов заимствованных из исторической действительности в рамках постмодернистского направления на примере его первого крупного произведения – романа «Чапаев и Пустота». Анализируется культурное наполнение текста романа в разрезе разных слоев восприятия для выявления элементов интертекстуального значения – архетипов, цитирования, аллюзий, параллелей, сравнений, реминисценций. Приводятся конкретные примеры, показывающие тесную, непосредственную и опосредованную связь смыслообразующих элементов текста с культурно-историческими и социальными предпосылками, связанными с периодом 90-х годов 20 века в России.

Abstract. The article analyzes the features of the author’s method of Victor Pelevin in the depiction of artistic images borrowed from historical reality in the framework of the postmodern trend on the example of his first major work - the novel “Chapaev and Void”. The cultural content of the text of the novel is analyzed in the context of different layers of perception to identify elements of intertextual meaning - archetypes, citation, allusions,

parallels, comparisons, reminiscences. Concrete examples are given, showing the close, direct and indirect connection of the semantic elements of the text with the cultural, historical and social premises associated with the period of the 90s of the 20th century in Russia.

Ключевые слова: художественные образы; художественная реальность; постмодернизм; архетип; цитата; аллюзия; реминисценция; В. Пелевин; массовая культура; 90-е годы.

Keywords: artistic images; artistic reality; postmodernism; archetype; quote; allusion; reminiscence; V. Pelevin; popular culture; 90 s.

Одно из самых известных выражений великого китайского философа Конфуция гласит – «Да чтоб жить тебе в эпоху перемен!». Как мы знаем, это сродни серьезному проклятию, поскольку для большинства людей счастье заключается именно в стабильном мире, без потрясений и крутых поворотов на жизненном пути. Однако в реальной жизни такого не бывает и остается всегда актуальным вопрос – что же делать тем, кого угораздило появиться на свет именно в эпоху перемен? Как справиться с дисгармонией, преодолеть все негативные силы, которые раскачивают вашу лодку? Если использовать соответствующие меры, то можно взять совет из традиционного европейского фольклора, где достаточно произнести имя того, кто нарушает гармонию, чтобы он исчез.

Конечно, это не по силам всем, для этой миссии нужен особый герой. История становления новой России в постсоветскую эпоху стала именно таким периодом, в котором ветер перемен затронул всех россиян, выбив нас из привычной колеи советского, пусть не всегда устроенного, но привычного мира. Хаос царил не только в обществе, но и в умах людей, которые лишились привычной координатной сетки и не могли безболезненно перестроиться на новый уровень жизни. Людям были нужны новые ориентиры, а дать их мог только тот, кто сможет увидеть больше, чем дано простым обывателям, который увидит в историческом процессе новые реалии в хаотичном движении времени и найдет слова, чтобы их описать.

Русская литература конца 20-го пережила такое событие, когда в самом эпицентре круговорота «лихих 90-х годов» был опубликован роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота». Роман «Чапаев и Пустота», опубликованный в 1996 году, по словам автора, представляет собой ««первое произведение в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте» [4 с. 4].

В основе сюжетной линии романа лежат события двух исторических периодов – эпоха гражданской войны и Россия в середине 90-х годов. Оба слоя показываются через восприятие главного героя романа – поэта-декадента Петра Пустоты, который в реальности находится в психиатрической лечебнице, а параллельно также участвует в революционных событиях вместе с легендарным комдивом Чапаевым. Вообще личность Чапаева в истории гражданской войны своей несурзанностью и умением сплотить возле себя людей, да ещё остаться в народе в анекдотах и притчах, вызывает дух того времени. Без которого Пелевину не удалось бы создать реалии того периода. Раз мы затронули личность исторического персонажа, то сравнивая его с кинолентой за 1934 год, где Чапаев предстаёт учителем нового политического общества. С романом «Чапаев и Пустота» нам становится ясно, что Чапаев прожил короткую жизнь, он был важен в период гражданской войны как образ, символ чего то, не достижимого в народных массах. Некий энтузиаст, на котором держится суть революции. Красные и белые в чём их отличие этот вопрос задаёт Петька кому? В первую очередь себе или Чапаеву, который как мы выясняем находится в его воспалённом сознании по сюжетной линии произведения. И находит многозначный ответ что разницы нет, по сути в романе идея британского философа Людвиг Витгенштейна, о том что исторические события и их последствия приводят к перепрограммированию всего общества. Давая взамен новые слова, новые идеи и язык для осмысления мира, в который и был помещён Петька как личность перетерпеливающие новую трансформацию, его сознание живёт в двух мирах, телом он в психбольнице сознанием в параллельном мире, с Чапаевым, Фурмановым, Ленином, Чингиз ханом. Всеми теми историческими личностями, которые своим мышлением активностью спланировали вокруг себя людей, народы и двигали историческими процессами и тем самым меняли, действительность создавали новую реальность, в которые помещались мы обычные люди.

Так и Пелевин в своём романе создаёт новую художественную историческую реальность, наполненную абсурдом, гротеском и необычайностью сюжетной линии. Словно автор пригвоздил, прижал к ногтю практически все реалии того времени, которые так или иначе формировали наше общество. Образ новый Москвы и на фоне её исторические процессы, в том числе от этих событий у многих сносит крышу.

Но и тут все очень не просто. Мы с интересом и любопытством проникаемся перипетиями судьбы Петра Пустоты, в которые автор нас погружает с самого начала романа, однако с точки зрения категории «времени и пространства» в книге нет четких границ, все довольно расплывчато и состоит из комбинации множества слоев. Вначале

большая часть пространства и времени посвящена так называемой «реальности Чапаева», как исторической личности. Автор повествует об историях из эпохи «красных» против «белых» в Гражданскую войну, тут же идёт переход в параллельные миры и квазибуддийские пространства. Реальность нашего мира, то есть локация временного континуума настоящего времени, протекает в Москве с 1993 по 1996 годы. Герой романа Пётр Пустота очнулся неизвестно в каком доме, на нём надета смирительная рубашка. Кажется, он просто бредит. Однако к концу второй главы путем чтения мыслей другого персонажа мы можем смутно догадаться, что тут речь идёт об одном из самых серьезных и трагичных событий постсоветской России – расстреле из танков Белого дома правительства. После распада железного занавеса столицу просто захлестнула новая модель управления сознанием для кого чуждая, а кому приемлемая. Сознание обывателей, словно магнит притягивает и начинает заполняться новым, в памяти находиться как старая модель мира, так и пытается ужиться новая. На фоне этого хаоса Пелевин показывает в своём романе через образы героев, этот беспорядок мыслей. В романе Пелевина отражаются и бразило-мексиканские сериалы наподобие «Рабыни Изауры» и «Богатые тоже плачут», и западные боевики с Арнольдом Шварценеггером и восточные мотивы с кодексами чести и прочей ерундой, тут нашлось место даже для популярной в те годы музыки, например, творчество группы «Лесоповал» и другие. Всё это намешано в головах и приводит к плачевным последствиям.

Даже образы главных героев оказались созвучны времени – сумасшедший интеллигент-поэт, носящий имя знаменитого соратника, Василия Ивановича Чапаева. Совмещение несовместимого, по словам самого Пелевина, стала его основной задачей в процессе создания романа. Однако, Пелевин не был бы Пелевиным, если бы в открытую стал называть такие вещи своими именами. Писатель так строит свой текст, что все реалии показываются в зашифрованном виде, он не ищет лёгких путей и читателям предстоит разгадывать загадки автора, используя не только логику и мышление с эрудицией, но и банальную интуицию. Виктор Пелевин стал демиургом новых архетипов в отечественной литературе, по словам известного исследователя творчества Пелевина Сергея Полотовского, он разделил нить повествования на два временных потока, тем самым лучше всех охарактеризовал всю сложность той эпохи, органично став её важным элементом. Пелевину удалось описать своё время едва ли не самым лучшим способом, перейдя из небытия медийного мира в бытие [5].

Отметим, что «Чапаев и Пустота» стала первой попыткой автора создать классический роман, вписывающийся в строгое каноничное

определение: «литературный жанр, как правило, прозаический, который предполагает развернутое повествование о жизни и развитии личности главного героя (героев) в кризисный/нестандартный период его жизни» [1].

Пелевин использует классические постмодернистские приёмы, деконструкции, создавая свой интертекст, или историю в виде сборного винегрета из разных объектов. Он берёт всем знакомые сюжеты, расчленяет их на компоненты, что-то утилизирует за ненадобностью, а подходящие элементы сшивает отнюдь не белыми нитками в новое полотно, используя беспронгрышные мелодраматические связи.

В итоге Пелевин создает свой собственный сериал, жанр кино на телевидении, который был невероятно популярен в 90-е годы. Одна из самых любимых героинь российских женщин тех лет – Просто Мария, персонаж одноименного сериала. Автор придает ей современные черты популярных тенденций, например, эзотерическими увлечениями.

Просто Мария помещена на голливудском актере Арнольде Шварценеггере, она мечтает вступить с ним в «алхимический брак». Пелевин показывает глупость слияния запада и востока. При этом Шварценеггер в её мечтах выглядит в образе Терминатора, самого популярного персонажа, сыгранного актёром и возведенного в нашей стране (и во всем мире) в ранг культового героя.

Но это не стоит рассматривать, как юмористическую зарисовку. Образ Терминатора и просто Марии нужно воспринимать через призму постмодернизма, где они принимают более глубокие и сакральные значения. Просто Мария может символизировать право простых людей на спокойную жизнь и веру в лучшую долю, но наличие в сюжете робота из постапокалиптического мира, где роботы истребляют остатки человеческой цивилизации, навевают тревожные мотивы.

Если взять аллюзии на расстрел Белого дома, то все это говорит о том, что в те годы в Москве, да и не только, в дом любого гражданина могла залететь шальная боеголовка, автоматная очередь или выстрел из гранатомета. Все говорит о зыбкости бытия 90-х, а наслоения разных по концепции сюжетов претендует уже на создание некоего архетипа жизни тех лет, своеобразного гимна девяностых, какие они остались в памяти современников.

Известный писатель и публицист Дмитрий Быков отмечал, что роман Пелевина, несмотря на кажущуюся легкомысленность, нельзя назвать таковым, это роман серьезный и нуждающийся в неоднократном прочтении. Быков сравнил книгу со сложным и запутанным узлом, который нельзя разрубить, ибо это неконструктивное решение, а если попытаться его развязать, то можно просто завязнуть в хитросплетениях сюжетных линий, однако если с умом подойти к решению этой задачи,

то можно найти правильный конец веревки, потянув за который, можно не просто распутать этот негордиев узел, а снизить его в пустоту, в ту самую пустоту, в пространстве которой происходит и место действия романа и сам главный герой произведения [2].

Образ Москвы у Пелевина играет всеми красками. Все события начинаются в Москве, как начало гражданской войны, так и распад СССР один культурный слой наслаивается на другой. Причём культурный слой южной Америки, где нищета доминирует, очень напоминает Россию постперестроечного периода, где нищета была на лицо. Народу приходилось адаптироваться к новой экономике, где не государство кормит, а ты кормишь сам себя. Отголоски западного капитализма, где выживает сильнейшей, на примере открытия фирм однодневок и прочих услуг, снова личности сильные берут, бразды правления в свои руки и создают новую реальность. На примере и других историй можно проследить авторский метод Пелевина в создании разноплановых комбинаций и смешении различных реалий и реальностей. В процессе массового галлюцинаторного сеанса, когда пациенты в палате лечебницы рассказывают друг другу истории, интеллигент-алкоголик Сердюк поведал о том, как устраивался в нормальную «японскую компанию», поскольку там все якобы были созданы все условия для райской жизни.

Это – один из устойчивых персонажей фольклора девяностых годов сродни «новому русскому», роль которого отведена Володину, который пытается постичь философию «вечного кайфа», используя грибы, вызывающие психогенные реакции. Пелевин сохраняет принцип двойственного метода изложения истории вплоть до конца романа. Реальная Москва эпохи постсоветского прошлого едва-едва проступает на втором плане, её огни большого города с трудом пробиваются через сумбурные картины фантазмагорий, где непонятные персонажи ищут удовольствие, потребляя дикий коктейль из водки и кокаина, сжигают усадьбы и совершают полеты на слонах.

Такой пример является основным для построения сюжета. Петр Пустота со своим раздвоением личности рассказывает нам свою историю за счет того, что один из иллюзорных миров порой отключается, впуская нас в новую реальность.

И это сложное и трагическое чувство ненадежности и зыбкости окружающего мира очень искренне и честно показывает нездоровую атмосферу 90-х годов, полную возбужденного настроения и давящую, словно стотонный пресс на общество, на каждого отдельного человека, оказавшегося на распутье миров в эпоху перемен.

Автор вкладывает в уста героя слова, под которыми мог расписаться любой россиянин в те годы: «Я не способен был воспринимать реальность в ее полноте» [4]. Герою кажется, что все сущее существует только

тогда, когда он смотрит на него, а стоит ему отвести взгляд и все исчезает, сменяясь на ту картинку, куда пал взгляд героя.

Также в этом можно увидеть и отблески популярной ныне и начинающей уже тогда пробиваться в сознание масс теории о том, что наш мир – компьютерная симуляция, а все мы – симулякры. Истоки этой теории ведут к древнегреческим философам Пифагору и Платону, которые писали о том, что наш мир, всего лишь тень реального мира.

С учетом философии Пелевина и его предыдущих работ, например, «Омон Ра», эта теория в романе «Чапаев и Пустота» связывает и реальность и ирреальность окружающего мира и всех наших представлений о нем.

К финальной главе два разнополярных мира начинают сближаться все теснее. Лечащий врач Петра, Тимур Тимурыч использует свою авторскую методу излечения – что вполне в духе популярных тенденций 90-х годов, когда только не ленивый не пробовал вступить на манящие просторы новых возможностей и перспектив для удовлетворения собственных амбиций.

Тимур Тимурович предлагает Пустоте фиксировать свои сны на бумаге, а Чапаев из второй реальности согласен с этой идеей. При этом Петр не понимает, что есть настоящая реальность, он не понимает, где правда. И в этих словах для знающего, что такое перестройка человека, заключается весь смысл неопределенности мира тех лет.

Образ Чапаева становится не просто компиляцией известной серии анекдотов, киновоплощения в одноименном фильме и в романе Фурманова, а поднимается вообще над реальностью. Чапаев превращается в духовного наставника Петра Пустоты, проповедующим классические дзен-буддистские принципы, которые присуще так называемому бодхисатве. Чапаев уже не просто сэнсей и учитель, а Учитель, который достиг высшего Просветления и остающийся в бренном мире только ради того, чтобы помочь другим героям романа против пути очищения и слиться с океаном Всебытия, Пустоты.

Пелевин, который и сам близок к философии буддизма, делает попытку сблизить оба мира, одновременно показывая нереальность каждого из них по отдельности. Пелевин в своём искусстве мастерски использует приём смены психического состояния персонажей, ненадежного нагнетания атмосферы, поэтому читатели могут вскоре понять, что в романе есть еще один немаловажный герой – сама Москва 90-х годов.

Это не просто смутно вырисовывающийся фон на заднем плане, а полноправное действующее лицо. При этом автор постепенно размывает образы героев, которые расплываются и смазываются, а образ

Москвы набирает обороты, становясь более узнаваемым и реалистичным. В полубредовом состоянии персонажи захватывают в свой кругозор светящиеся неоновые вывески, рекламирующие известные бренды, которые были для жителей столицы яркими атрибутами московского пейзажа.

Известный литературовед В.Н. Топоров отмечал, что город может творить определенные смыслы, общаясь с нами через свои улицы, площади, парки, и через них можно воссоздать определенную систему знаков, которая реализуется в тексте произведения [7].

Виктор Пелевин создает свою «Москву девяностых годов», негород, который противостоит классическим московским текстам, в которых город показан через живописные дворики, переулки и торговые ряды, описанные в книгах писателей 19 века и начала 20-го.

Все традиционные представления о тихой и красивой Москве остаются в далеком прошлом, а реальное настоящее ограничивается Тверским бульваром с его вечным холодом и каких-то других разных локаций в виде метро, подъездов и подвальных помещений, низведенных до тонического смысла.

Центр города метафорически обыгрывает фамилию главного героя – там царит пустота, там, где стоял памятник Пушкину, но одновременно среди других памятников, именно памятник пустоте стал самым наилучшим из всех. В пустоту низвергнулся и Страстной монастырь, где осталось только чахлая растительность и безвкусные фонари. В этом мире осталась только «Музыкальная табакерка», общепитовское заведение, бывшее рестораном, не хватающим с неба звезд, а ныне ставшее типичным притоном для бандитов. В конце романа Пустота приехал именно туда.

Что может стать главным оружием главного героя в мире, который оказался замкнутым пространством? Оказывается, простая авторучка! Насмешливым символом выглядит то, что даже в 90-е годы, в разгул анархии, интеллигент, хотя и без царя в голове, может верить, что его Слово обладает силой.

Литературоведы как раз нередко сомневались в том, что у самого автора наличествует «сила слова». М.И. Свердлов отмечал, что в романе Пелевина присутствует множество стилистических ошибок, слова просто становятся своими тенями, призраками настоящих слов [6].

Да, Пелевин, кажется, мало знаком с чистым литературным языком, он высокопарные выражения разбавляет сниженной лексикой, а сниженную лексику перегоняет через приёмы бурлеска: «блудливое целомудрие», «трипперные бунинские сеновалы», «растворить экстаз в абсолюте» («экстази» - наркотик, «абсолют» - популярная марка водки).

Однако, по мнению самого Пелевина, сниженная лексика является «энергетически емкой». В одном из интервью писатель отметил, что лексика криминальных «братков» 90-х годов наполнена особой силой, потому что в их речи находит отражение реалии жизни и смерти, о которых они знали не понаслышке, а действительно сталкивались с ними каждый день, вступая в вечную борьбу за право на лучшую долю для себя и своих близких. Используя их речь, можно по-новому сформулировать метафизические истины, подать их не в абстрактном виде, а в живом, полном жизни [3].

Пелевин использует криминальный и блатной жаргон 90-х годов, который в те годы нашел широчайшее применение в обществе, преобразовал язык, совершил над ним некую лексическую ломку, после отхода от которой начал формироваться современный нам язык и речь.

Поэтому можно сделать вывод, что среди художественных исторических реалий в романе Пелевина свое определенное место занимает и сам язык. Язык 90-х – некий артефакт, который в то время был основой общественного сознания. Пелевин смог его зафиксировать для будущих поколений.

Многие термины и слова из этого языка уже могут вызывать затруднение в понимании у нового поколения, которое может воспринимать эпоху 90-х как давно прошедшее время. Но с другой стороны, автор допускает подобную картину, ведь квазифантастика в его тексте обретает свой смысл, свои координаты, в которых уже не стоит искать символику, концепции или эзопов язык.

Подводя итог данной работы, можно отметить, что в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» используется большое количество художественных исторических реалий, собранных на основе культурно-исторических элементов двух временных периодов – Гражданской войны в России 1918-1919 годы и в эпоху постперестроечной России середины 90-х годов.

Автор мастерски формирует художественное пространство романа, составляя его из огромного количества аллюзий, реминисценций, сравнений, характерных для той или иной эпохи, но, вместе с тем, Виктор Пелевин использует их не прямым образом, а опосредованно, в зашифрованном виде, заставляя читателей романа самим делать выводы и догадываться об истинной подоплеке происходящих событий.

Такой постмодернистский прием позволяет автору более глубоко, на уровне подсознания, окунуться в одну из самых противоречивых эпох в истории России – знаменитые и уже ставшие легендарными «девяностые годы». Неопределенная, полная нестабильности и тревожности атмосфера в романе является художественным переосмыслением

тех социальных потрясений, которые обрушились на постсоветскую Россию в 90-е годы.

Художественные реалии эпохи 90-х, искусно запечатленные Пелевиным в романе «Чапаев и Пустота», сделали его книгу своеобразным постмодернистским гимном России тех лет, настоящей «энциклопедией русской жизни» того периода.

Список литературы:

1. Большой Энциклопедический словарь. М.: Норинт, 2000.
2. Быков Д., «Побег в Монголию» - <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>
3. Журнал Playboy (№? 1998). Интервью с Виктором Пелевиным — pelevin.nov.ru/interview/o-play/1.html
4. Пелевин В.О., «Чапаев и Пустота» — М.: Вагриус, 1999.
5. Полотовский С. Пелевин и поколение пустоты. М: Манн, Иванов и Фербер, 2012 г.
6. М. Свердлов, «Как сделан Пелевин — хорошая защита плохой прозы» — pelevin.nov.ru/stati/o-sverd/1.html.
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: «Прогресс» — «Культура», 1995.

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДА ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРИ ВВЕДЕНИИ ЛЕКСИКИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Пацыба Вадим Игоревич

канд. психол. наук, преподаватель

*Краснодарского высшего военного авиационного училища лётчиков,
РФ, г. Балашов*

THE USE OF VISUALIZATION METHOD IN VOCABULARY SEMANTIZATION IN THE FOREIGN LANGUAGE CLASSES

Vadim Patsyba

Candidate of Psychological Science,

*teacher of Krasnodar Higher Military Aviation School,
Russia, Balashov*

Аннотация. В статье кратко изложена методика применения способа визуализации при семантизации лексики на занятиях по иностранному языку. Изложены его достоинства и недостатки. Приведены примеры использования метода визуализации при введении лексики.

Abstract. An article is devoted to the use of visualization method in vocabulary semantization in the foreign language classes. It gives the selection criteria of visual material, presents the advantages and disadvantages of visualization method.

Ключевые слова: информационные технологии; иностранный язык; средства наглядности; метод; визуализация; семантизация лексики.

Keywords: informational technologies; foreign language; use of visual method; visualization; vocabulary semantization; aviation English.

В настоящее время современные информационные технологии играют особую роль в сфере высшего образования. Процесс обучения и воспитания курсантов военных вузов также не стал исключением. Общеизвестным фактом среди методистов и преподавателей иностранного языка считается необходимость комплексного применения традиционной словесной (вербальной) формы подачи информации и зрительного (визуального) ее представления. Наглядные средства обучения (таблицы, иллюстрации) и технические средства всегда были востребованы в методике, но в настоящее время это стало требованием времени. Быстрое развитие информационных технологий, увеличение объема информации, которую обучаемому необходимо усвоить, переработать и ею оперировать, породили новое поколение обучаемых, которое принципиально отличается от предыдущих. Новое поколение людей информационного общества – это поколение, воспитанное не на текстовом, а на визуальном предъявлении информации любого типа. Поэтому молодые люди, изучающие иностранные языки сегодня, воспринимают, перерабатывают и запоминают лучше именно визуально представленный материал.

В связи с этим преподаватель вынужден искать новые формы, методы и средства обучения, а также специфичные приёмы их использования в учебном процессе с целью овладения обучающимися высоким уровнем профессионально ориентированной иноязычной коммуникативной компетенцией, которая обуславливает в свою очередь успешное осуществление профессиональной деятельности. [2]

Под методом обучения мы понимаем упорядоченную деятельность преподавателя и обучающихся, направленную на достижение заданной цели обучения. Методы обучения - это совокупность путей, способов достижения целей, решения задач образования. [3, с. 245]

Одной из эффективных технологий активизации языкового материала является метод визуализации учебной информации, образовательное значение которого достаточно велико и отвечает современным требованиям.

Ввиду наличия схожих признаков у понятий «визуализация» и «наглядность» мы опираемся на определение А.А. Вербицкого, который сформулировал следующее понимание визуализации: «Процесс визуализации – это свёртывание мыслительных содержаний в наглядный

образ; будучи воспринятым, образ, может быть, развернут и служить опорой адекватных мыслительных и практических действий. Данное определение позволяет развести понятия “визуальный”, “визуальные средства” от понятий “наглядный”, “наглядные средства”. В педагогическом значении понятие “наглядный” всегда основано на демонстрации конкретных предметов, процессов, явлений, представление готового образа, заданного извне, а не рождаемого и выносимого из внутреннего плана деятельности человека.

Другими словами, визуализация – это процесс представления данных в виде изображения с целью максимального удобства их понимания; придание зримой формы любому мыслимому объекту, процессу или явлению» [1, с. 113].

Наряду с использованием различных методов обучения, визуализация эффективно используется преподавателем на занятиях по иностранному языку в качестве метода семантизации лексики. Применение этого метода требует большой подготовки к занятию. Используя визуализацию преподавателю необходимо обратить внимание на качественный отбор иллюстрационного материала. При выборе изображений, иллюстраций или видеоматериала он должен придерживаться следующих критериев:

- точности и однозначной интерпретации изображения,
- демонстрации только одного предмета, процесса или явления,
- отсутствия посторонних предметов, процессов отвлекающих от иллюстрируемого явления,
- высокого качества изображения и отсутствия трудностей его восприятия.

Рассмотрим применение метода визуализации при введении лексики по теме «Опасные погодные явления» на занятиях по авиационному английскому языку. На этапе семантизации лексики в качестве наглядности курсантам предлагается материал, демонстрирующий различные опасные явления погоды. Например: изображения тумана, молнии, грозы и т. п. Каждая демонстрация изображает новое слово или словосочетание, которое появляется на экране. Задача курсантов – назвать новое слово или словосочетание, опираясь на представленный демонстрационный материал. Затем на экране демонстрируется само слово (словосочетание) и пример его использования в предложении. После этого курсантам необходимо записать новое слово или словосочетание для дальнейшего запоминания (например: Thunderstorm. A thunderstorm is one of the dangerous weather phenomena. Cumulonimbus. Lightning is usually produced by cumulonimbus clouds).

После презентации всех лексических единиц, в заключении преподаватель демонстрирует курсантам ранее использованные иллюстрации, но без перевода и примеров. На данном этапе задача обучающихся - назвать все представленные ранее погодные явления с опорой на иллюстрации другими словами, – соотнести предлагаемые изображения погодных явлений с лексическими единицами, рассмотренными и записанными ранее.

Достоинства метода визуализации заключаются в том, что курсантам легче запомнить новые лексические единицы посредством связи слова с его переводом через демонстрируемое изображение. Сама демонстрация изображений повышает интерес к изучаемому материалу и вносит разнообразие в занятие.

Однако у данного метода есть недостатки: в частности невозможность проиллюстрировать некоторые лексические единицы ввиду сложности их лексического значения, либо возможности их двоякого или некорректного толкования курсантами. Например, такие слова как *circumstances* или *regulations* при изучении темы «Расследование авиационных происшествий и инцидентов» В этом случае преподаватель вынужден прибегнуть к традиционному переводному методу. Не всегда в ходе процесса семантизации лексики визуализация является единственным методом, используемым преподавателем на данном этапе занятия.

Визуализация в методике обучения языкам позволяет создать условия для чувственного восприятия информации обучаемыми. Она увеличивает эффективность обучения, помогает осмысленно усвоить языковые элементы, а также сделать это с большим интересом. Значение визуализации состоит в том, что она развивает когнитивную активность курсантов, пробуждая в них интерес к занятиям иностранным языком, а также расширяя объём материала, необходимого для усвоения. Кроме того, визуализация позволяет развить творческое воображение и облегчить процесс обучения в целом [4].

Таким образом, использование метода визуализации на занятиях по авиационному английскому языку является эффективным при формировании лексических навыков, а также способствует ускорению процесса обучения, повышению интереса курсантов к предмету, улучшению качества усвоения материала, позволяет индивидуализировать процесс обучения, что непременно повышает его эффективность.

Список литературы:

1. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход. М.: Высш. шк., 1991. 207 с.

2. Кодзова З.Н. Визуализация как принцип языковой подготовки. / Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2017. № 12 (78): в 4-х ч. Ч. 2. С. 209-211.
3. Подласый И.П. Педагогика: 100 вопросов - 100 ответов: учеб. пособие для вузов/ И.П. Подласый. - М.: ВЛАДОС-пресс, 2004. - 365 с.
4. Рогова Г.В. Методика обучения иностранным языкам в средней школе / Г.В. Рогова, Ф.М. Рабинович, Т.Е. Сахарова – М.: Просвещение, 1991. – 351 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 2 (33)
Февраль 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.02.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 5,75. Тираж 550 экз.

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

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



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru