



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№12(43)

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

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 12 (43)
Декабрь 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XLIII междунар. науч.-практ. конф. – № 12 (43). – М.: Изд. «МЦНО», 2020. – 122 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	6
1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура	6
МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТУДИИ АШБЕ Горелов Михаил Вячеславович Столяров Олег Викторович	6
ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОИЗВОДСТВЕ АНГЛИЙСКОЙ КЕРАМИКИ XVIII - XIX ВЕКА Горелов Михаил Вячеславович	20
СИМВОЛИКА БЕЛОМОРСКИХ ПЕТРОГЛИФОВ В КОНТЕКСТЕ ПЕРВОБЫТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ Горелов Михаил Вячеславович	33
1.2. Кино, теле и другие экранные искусства	45
ЭСТЕТИКА ОБЪЕКТОВ СТАРИНЫ В ЦИКЛЕ КРАЕВЕДЧЕСКИХ ТЕЛЕПЕРЕДАЧ ТЕЛЕКАНАЛА «ПЕРВЫЙ ОБЛАСТНОЙ» (ОРЕЛ) Новоженина Алла Сергеевна	45
ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИТАЙСКОМ АНИМАЦИОННОМ КИНО НАЧАЛА XXI В. НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ЖАНРА Пань Улицзи	51
1.3. Музыкальное искусство	55
МЕТОДИКА РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ХОРЕ НАД ЭЛЕМЕНТАМИ АНСАМБЛЯ Панфилова Анастасия Константиновна	55
1.4. Теория и история искусства	60
К НЕКОТОРЫМ АСПЕКТАМ ИЗОБРАЖЕНИЯ СМЕРТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ СИМВОЛИЗМЕ Горбунова Анна Михайловна	60

ТЕМА ТРУДА В ЕВРОПЕЙСКОМ И КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 20 ВЕКА Ли Чжохуэй	68
Раздел 2. Документальная информация	72
2.1. Информационные системы и процессы	72
НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ФУНКЦИИ РОДИТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ Абдымомунова Гулжамыш Асековна	72
Раздел 3. Культурология	79
3.1. Теория и история культуры	79
ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА И ИХ ФУНКЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ Кудайбергенова Зейнеп Совхозбаевна	79
АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КУЛЬТУРЕ РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ФОРМИРОВАНИЕ, ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ, ЗНАЧЕНИЕ Скотникова Нина Станиславовна	86
Раздел 4. Литературоведение	90
4.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	90
ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСКОГО НАРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АБИША КЕКИЛЬБАЕВА Абилева Айслу Маратовна	90
Раздел 5. Языкознание	96
5.1. Русский язык	96
РЕАЛЬНОСТЬ КАК ВОЗМОЖНОСТЬ САМОВЫРАЖЕНИЯ Н.С. МИХАЛКОВА В АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЕ «БЕСОГОН ТВ» Амирасланова Фатима Рамазановна	96

5.2. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание 101

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА 101

Кабанов Иван Сергеевич

Пивоварова Людмила Николаевна

5.3. Теория языка 108

МУЛЬТИПЛЕКСИРОВАНИЕ КАК ФОРМА КОДИФИКАЦИИ ВЕРБАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ТРЕХСТУПЕНЧАТОЙ БИОПСИХОСОЦИАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ЯЗЫКА 108

Мухиддинов Анваржон Гофирович

5.4. Языки народов российской федерации (с указанием конкретного языка или языковой семьи) 116

"БЕЛДЕМЧИ" - КАК КОНТЕКСТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА 116

Бектурова Анаркан Абдыжалиевна

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ ОБУЧЕНИЯ РИСУНКУ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТУДИИ АШБЕ

Горелов Михаил Вячеславович

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

Столяров Олег Викторович

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

METHODOLOGICAL PRINCIPLES AND METHODS OF LEARNING DRAWING IN THE ART STUDIO ASHBE

Michael Gorelov

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

Oleg Stolyarov

*Professor,
Moscow State Art
and Industry Academy S.G. Stroganova,
Russia, Moscow*

Аннотация. В данной статье рассматривается понимание методологических основ техники рисунка школы-студии югославского художника-педагога Антона Ашбе. В статье даётся краткая характеристика геометрическому и натуралистическому методам обучения, сложившихся к концу XIX века в разных европейских школах вследствие назревшего кризиса педагогической системы в академическом образовании. Выявляется стремление Ашбе создать, исходя из достижений современного искусства того периода, строгую школу профессионального мастерства с ясным методом, основывающимся на изучении объективных закономерностей природы и искусства, в котором бы субъективный момент отступал на задний план. Отмечается, что методы и графические приемы, апробированные в студии, впоследствии легли в основу ряда методик высших художественных заведений в России и Европе. Помимо этого, отмечается и факт определённых ошибочных взглядов педагога на его видение системы художественно-графической подготовки.

Abstract. This article examines the understanding of the methodological foundations of the drawing technique of the school-Studio of the Yugoslav artist-teacher Anton Ashbe. The article gives a brief description of the geometric and naturalistic methods of teaching that developed by the end of the XIX century in various European schools due to the urgent crisis of the pedagogical system in academic education. The author reveals Ashbe's desire to create, based on the achievements of modern art of that period, a strict school of professional skill with a clear method based on the study of objective laws of nature and art, in which the subjective moment would recede into the background. It is noted that the methods and graphic techniques tested in the Studio later formed the basis of a number of methods of higher art institutions in Russia and Europe. In addition, the fact of certain erroneous views of the teacher on his vision of the system of artistic and graphic training is also noted.

Ключевые слова: рисунок; геометрический метод; натуралистический метод; анализ формы; методика изображения природы.

Keywords: pattern; geometric method; the naturalistic method; analysis of form; method of images nature.

К концу XIX века академическая система с ее классическими принципами уже не отвечала тем новым требованиям, которые предъявлялись к искусству. Стремление художников обогатить, расширить средства изобразительного искусства было вполне естественным и закономерным.

Как следствие, во второй половине XIX века происходит упадок в художественном образовании. В это время обозначается отход от академических традиций учебного рисунка и методов его преподавания под влиянием импрессионизма и его мировоззрения. Импрессионизм, новое течение в искусстве, зародившийся во Франции, стал стремительно распространяться по миру. «Мгновение, неуловимость, мимолётность» стали приоритетными для многих художников. Импрессионисты сумели обогатить живописную палитру художника, по сравнению с их произведениями академическая живопись стала казаться раскрашенным рисунком. Академическая система нуждалась в реформе – методы обучения рисунку, живописи и композиции необходимо было менять. Со второй половины XIX века в методике преподавания изобразительного искусства обозначились два направления. Специалисты школьного преподавания рисования разделились на два лагеря: в одну группу объединились сторонники геометрического метода, в другую – натуралистичного.

Реализм стал отходить на второй план. И в образовании начались сбои. Произошло разделение методов преподавания. С 1888 года во многих европейских художественных школах был введён так называемый "геометрический метод", основывающийся на упрощении, стилизации визуальной формы к более простым по своему пониманию геометрическим объёмам. Этот метод имел целый ряд преимуществ перед другими: развивал аналитическое видение природы, на результатах которого формировалось изображение – процесс рисования осуществлялся осознанно, последовательно. Надо отметить, что такой взгляд на систему преподавания рисунка пытался закрепиться еще в Российской Академии художеств вследствие того, что еще в 1847 году педагог этого учебного заведения, скульптор А.П. Сапожников, собственноручно изготовил обруч анатомической головы экорше Гудона (Рис. 1). Он предлагал начинающим ученикам, не знакомым с пластической анатомией человека, в данном случае – головы – изучать систему плоскостей, по которым бы они впоследствии, при приобретении необходимых навыков, смогли бы грамотно выстраивать мышечную основу графическими средствами. Более того, еще в 1834 г. им был издан методический труд "Полный курс рисования". Суть его сводилась к тому, что автор начинает обучение со знакомства с различными

линиями, потом знакомит с углами, после чего идет освоение различных геометрических фигур прежде, чем приступить к рисованию объемных предметов. Далее знакомство с законами светотени, также при помощи показа моделей. Когда рисование простых геометрических тел хорошо освоено, Сапожников предлагает переходить к рисованию сложных тел: от простого к сложному, вплоть до рисования гипсовых голов. Для показа конструкции человеческой головы автор предлагает пользоваться специально изготовленной им проволочной моделью, которая должна постоянно находиться рядом с гипсовой головой, в аналогичном повороте и положении. Затем уже приступать к рисованию человеческой фигуры. Это несомненно было новаторской практикой. Но довлеющие в то время принципы академического рисования не позволили развить эту революционную идею, поскольку приводили бы к некоему абстрагированному видению изображения, что шло в исключительное противоречие с взглядами академической системы на гносеологический процесс.



Рисунок 1. Обрубковка экорше головы

В конце XIX – начале XX века в плеяду представителей альтернативного, натуралистического метода преподавания, вошли педагоги из различных европейских стран. Их имена – Пилоти, Кульман, Пранг, Эльснер, Баумгарт, Аусберг, Брауншвиц, Тэдд. Литература этих авторов противоречива как в основных положениях о правилах рисования, так и в методических установках.

Одни авторы говорили о строгой последовательности в обучении, другие пропагандировали принцип занимательности, развлечения и отказывались от строгой системы обучения. Единства взглядов данный метод не имел. Натуралистичный метод обучения заключался в том, что ученик должен был рисовать предметы сразу так, как он их видит, без каких-либо упрощений формы, без всякой геометрической основы построения рисунка. Различные упражнения по выработке технических приемов работы карандашом, графических навыков считались «ремесленничеством», мешающим проявлению творчества учащихся в изобразительной деятельности. Приверженцы этого метода доказывали, что, в отличие от геометрического, он приближает ученика к жизни, к природе.

Широкое распространение получает теория биогенетиков – почти полное отрицание школы, признание свободы за детским творчеством, отстранение преподавателя от педагогического процесса.

Со второй половины XIX века наряду с государственными академиями стали появляться и частные «академии» – школы-студии, которые ничего общего не имели с профессиональным обучением рисованию, которое осуществлялось в XVII – начале XIX века. В противоположность академическим школам частная практика давала возможность руководителю отвергнуть общепринятые нормы и методы преподавания предложив свой личный метод. Поиски новых форм и методов изучения практической и теоретической основы изобразительного искусства привели к тому, что вместо серьезной школы рисунка начали развиваться многочисленные частные студии под разными вывесками: «академия», «ателье», «ателье-студия» и т. д. Среди многочисленных ателье и студий были и такие, где неплохо было поставлено дело преподавания рисунка. Особого внимания заслуживали школы венгерского живописца Шимона Холлоши (1857-1918) и югославского художника-педагога Антона Ашбе (1862-1905) в Мюнхене.

А. Ашбе достаточно рано начал интересоваться специфическими вопросами методики и приемами преподавания. Именно интерес к художественной педагогике и те самостоятельные выводы, к которым он пришёл в этой области за годы учебы в Венской Академии художеств, а затем в частной художественной школе Людвига фон Лёфца в Мюнхене, побуждают его непосредственно по окончании собственного обучения открыть в 1891 году в том же Мюнхене школу живописи и начать в ней преподавать. Почему именно в этом городе? На протяжении XIX столетия немецкая художественная школа привлекала молодых художников со всей Европы, в том числе и выпускников Российской Академии художеств. В середине позапрошлого века в России считалось

хорошим тоном поучиться рисунку и живописи в одной из немецких школ. Многие известные художники, в том числе Шишкин и Боголюбов, ездили на стажировку в Дюссельдорф. Но уже спустя несколько десятилетий Дюссельдорф уступил пальму первенства Мюнхену.

В конце XIX века Мюнхен, наряду с Парижем, играл роль важнейшего художественного центра Европы. И если молодые живописцы, попавшие во французскую столицу, были покорены творчеством импрессионистов, то мюнхенская школа, отдававшая предпочтение так называемому "югенд-стилю", привлекала художников, тяготевших к модерну. В конце 1890-х в экспозициях Мюнхенского Сецессиона принимали участие Серов, Сомов, Кандинский. На мюнхенских выставках получили всемирное признание Крамской, Коровин, Малявин, Рерих и многие другие русские художники. А в 1898 г. Левитан и Серов были официально избраны действительными членами Сецессиона.

Ещё будучи студентом в Вене, А. Ашбе не принял педагогическую систему натуралистического метода обучения, представителем которой был профессор академии Пилоти. Настаивая на том, чтобы каждая деталь картины была обнаружена и проверена в окружающей действительности, Пилоти заставлял ученика очень много работать с натуры. К этому сводилась главная часть программы обучения. Особое внимание уделялось рисунку и методике его преподавания, индивидуальный подход к молодому художнику. На смену увлечению Ашбе приходит понимание слабых сторон натуралистического метода и сознательное желание извлечь из его уроков все объективно полезное. Непосредственно по окончании занятий он основывает собственную школу-мастерскую, где выступает открытым противником системы Пилоти, противопоставляя ей новые теоретические посылки и практические приемы. Школа Пилоти ограничивалась простым внешним подражанием, тогда как Ашбе решает выдвинуть задачу раскрытия законов природы, затем раскрытия законов изобразительного искусства и методов их реализации.

В основе его педагогики лежало стремление создать, исходя из достижений современного искусства того периода, строгую школу профессионального мастерства с ясным методом, основывающимся на изучении объективных закономерностей природы и искусства, в котором бы субъективный момент отступал на задний план. Педагогические системы этого периода основывались на стремлении найти пути объективного изучения природы средствами рисунка и живописи и воплощения познанного в произведениях искусства. Так, Ашбе считал изучение законов природы основой обучения художника, пренебрегая необходимостью учитывать законы картинной плоскости при изображении

предмета, причем эти законы он рассматривал исключительно в связи с задачами композиции. С его точки зрения, они были не слишком обязательны для объективной передачи натуры, которая главным образом зависит от ума и глаза воспринимающего её художника [1, с. 58].

Национальный состав школы был в основе своей представлен немецкими, французскими, португальскими, венгерскими, словацкими и итальянскими художниками. У Ашбе обучались и русские художники. У него брали уроки Кандинский и Явленский, Добужинский и Билибин, Грабарь, К. Петров-Водкин и Кардовский, впоследствии развивший систему его обучения уже в России. К Ашбе привозил полный состав учеников своей академической мастерской Архип Куинджи. У него бывали Валентин Серов и Илья Репин.

Весь курс занятий у Ашбе строился на изучении живого человека. Программа его состояла, собственно, из рисунка и живописи головы, обнаженной модели и портрета. Ашбе производил и подбор репродукций, которые должны были постоянно находиться перед глазами учащихся в мастерской. Он отдавал предпочтение Веласкесу, анатомия не являлась у Ашбе предметом специального изучения. Это был один из тех разделов, которые предоставлялись полностью на усмотрение учащихся, которые должны были заниматься этим вопросом самостоятельно.

Д.Н. Кардовский отмечал: «Необыкновенное счастье выпало нам на долю – мы могли много и продуктивно работать в школе, а потом, придя вечером домой, еще по Muskelmann'у и учебникам изучать пластическую анатомию...когда профессор Molliert читал этот курс для учеников Баварской Королевской Академии художеств... На лекциях показывались прекрасные анатомические препараты и модели. Когда я приходил после лекций домой и рисовал по фантому, то мне со всей ясностью представлялось во всей реальной подлинности то, что я рисовал – сухожилия, мышцы, кости, фасции и т. д.» [5, с. 92].

И. Грабарь указывает, что занятия в анатомическом театре, как и выполнение анатомических рисунков вообще, велись им в дополнение к тем знаниям, которые сообщала школа. Подобная особенность не может быть объяснена наличием у учащихся известной профессиональной подготовки. Она целиком обуславливалась своеобразием метода Ашбе. Педагог основывал свой метод на передаче зрительно воспринимаемого объема формы, считая, что вначале художнику важно понять, как изображать объемную форму вообще. Когда же такое умение придет, тогда необходимо ознакомиться с анатомией, так как приобретенное мастерство позволит без всяких затруднений выявлять анатомическое строение тела человека [1, с. 60].

Данное обстоятельство в совокупности с отношением к композиции, как элементарной базе построения графического изображения с помощью средств её гармонизации, будет через 30 лет подчеркиваться В.А. Фаворским в качестве основной педагогической системы для художественно-промышленного образования в его статьях и печатных трудах об искусстве композиции [7]. На рубеже XIX - XX веков, Фаворский, будучи учеником школы-студии Ш. Холлоши в Мюнхене, как основного конкурента А. Ашбе, и изучавшего его методические принципы, безусловно интересовался системой построения картинной плоскости при помощи композиционных приёмов, которые затем, доработанные применительно к профессии дизайнера и архитектора, отразятся в его педагогическом труде и книжной графике.

Все его ученики вспоминают о пресловутом «принципе шара», некой модели, к которой педагог мысленно апеллировал, поясняя теоретические положения рисунка как графической системы. Так, И.Э. Грабарь пишет: «Кардовский и я, мы были просто огорошены после его первой корректуры. Как всегда, он начал со своего знаменитого «принципа шара». Мы оба рисовали голову, как умели. А умели – что говорить – достаточно плохо. Он посмотрел и сказал: «У вас слишком случайно, слишком копировано, а между тем существуют законы, которые нужно знать». Он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном, затем нанес тень, выбрал рефлекс, отбросил падающую тень и вынул хлебом блик. «Вот в этих пяти элементах заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам, – светлее, все, что дальше от вас, – темнее; все, что ближе к источнику света, – тоже светлее, что дальше от него, – темнее. Запомните это и применяйте во время рисования: нет ничего проще». <...>... мы начали с азартом рисовать, почувствовав под ногами твердую почву»[6, с. 94]. О том же пишет и Д.Н. Кардовский: «Последний, заключительный момент моих познаний этих законов был в школе Ашбе, у которого был пресловутый его принцип – «дер кугель» (принцип шара). Исходя из этого принципа, на основе разложения на три момента – свет, полутень и тень – мы изучали форму и ее построение. И так как рисунок есть основа всякого нашего дела, то на этом «принципе шара» мы и рисовали без конца и изучали рисунок для того, чтобы на его основе строить все – начиная с тона и кончая светом» [5, с. 57].

В своих мемуарах Мстислав Добужинский обозначил специфику школы мастера: принципы Ашбе вели к упрощению, геометризации форм, откуда шла прямая дорога в беспредметное творчество. Не случайно у Ашбе учились будущие основатели "Синего всадника" [2, с. 42]. Следуя заветам Ашбе, В. Кандинский первым сумел

довести выразительность художественного языка до беспредметности и абстракции.

Отмечая средства графических материалов, свойственных школе, следует назвать основные четыре – уголь, мел, сепия, сангина. Рисовали на французской рубчатой бумаге «энгр» [1, с. 83]. Уголь позволял работать широко, свободно, большими линиями, легко достигались градации светотени. Карандаш не приветствовался. Обуславливалось это тем, что в школе обучение проходили те, кто уже имел первоначальное представление о рисунке и обладал базовыми знаниями и академическими принципами графического моделирования листа. Работая с натурой, педагог придерживался принципа трансформации сложной геометрической формы к простым геометрическим. Помимо шара такими объёмами являлись куб, цилиндр, параллелепипед, пирамида. Предполагалось, что в процессе рисования учащийся будет "лепить" форму по плоскостям подобно тому, как это осуществлял в своих подготовительных рисунках великий итальянский художник XVI века Лука Камбьязо (Рис. 2).



Рисунок 2. Л. Камбьязо. Подготовительный рисунок к работе

Действительно, при создании сложной многофигурной композиции, художник, знакомый с правилами построения перспективы, способен моделировать пространственную глубину и движение в картинной плоскости с целью распределения масс в листе. Потом, на этой основе, предполагалось линиями, контурами создавать ритмику, способную эмоционально выразить движение не только отдельных элементов, но и всей изображаемой группы в целом. К слову сказать, такой приём подчас используется в современной системе обучения в художественно-промышленных вузах России и за рубежом. А сто лет назад Д.Н. Кардовский, будучи преподавателем ВХУТЕМАСа в 1920-е годы, заложил этот приём в основу методики преподавания рисунка в вузе.

Провозглашал А. Ашбе и принцип так называемой «большой формы». Изобразить форму сразу так, как видит глаз, нельзя. Ее следует привести к простейшему образу (голова может быть представлена в виде шара, шея – в виде цилиндра). Форма предмета строится от крупных частей (например, при работе над головой – это лоб, нос, рот и т. д.), а затем проработка отдельных деталей. И.Э. Грабарь пишет, что А. Ашбе «обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важны были только «большая линия» и «большая форма» [3, с. 138].

По этому поводу еще один ученик школы А. Ашбе, художник М.В. Добужинский писал: «Новый ученик с самого начала был ошарашиваем корректурой. Он старательно вырисовывал „глазки“, „кудряшки“ и „пальчики“ с ноготками. Ашбе же, взяв толстый кусок угля, безжалостно проводил через всю эту робкую дребедень жирную линию, показывая, как надо прежде всего „строить“ фигуру. Nur mit grossen Linien arbeiten (работать только большими линиями) – это был первый его девиз» [4, с. 151].

Было бы несправедливым полагать, что методика педагога сводилась только к упрощению формы изображаемой натуры. Это был лишь этап рисования, побуждавший учеников анализировать увиденное. Далее, на этой основе, на всех последующих этапах обучения, он ставил задачу усложнения проанализированных объёмов так, как это принято в реалистическом рисунке, но с известной степенью обобщения форм. Это приводило к графической и эмоциональной выразительности изображаемой модели. (Рис. 3). От простого к сложному – диалектический процесс познания, заложенный в основу методики школы, культивировался, обогащался новыми техниками и графическими приемами. С сегодняшних позиций мы можем только предполагать – понимал ли Ашбе, что его методические принципы будут заложены в основу

изучения рисунка в системе профессионального обучения художников XX века?

«Принцип моделировки» (Prinzip der Modelierung) – тональное решение рисунка – моделировка тоном – составляет вторую особенность метода обучения рисунку Ашбе. Согласно его убеждению, убедительно передать форму, объем на плоскости листа можно только с помощью тона. Так как все предметы воспринимаются глазом человека благодаря свету, освещающему их форму. Поэтому тон можно считать одним из главных средств в передаче формы на плоскости, и потому знание законов тона, законов освещения необходимо. В связи с этим, рисунок, согласно Ашбе, «должен научить художника точно передавать светотеневую характеристику предмета, воспроизводить его объемную форму. Причем от этого знания тона требуется такая всесторонность и глубина, чтобы в живописи учащийся мог вообще не заниматься вопросами тона» [1, с. 109].



Рисунок 3. Портрет девочки. А. Ашбе. (1898)

К примеру, в приведённом выше портрете девочки, видно, как автор сознательно прорабатывает саму голову модели, аккумулируя внимание зрителя на взгляде и проработке причёски натуре, не принимая во внимание область грудной клетки и плеч.

То же самое можно сказать и в отношении натуре. Принцип большой формы и отсутствие детальной разработки формы на освещенной стороне модели противопоставлялся чёткой анатомической прорисовке на переломах формы с тоновой области на световую, выявляя рельефность объёмов, глубинность планов. (Рис. 4). В рисунках Ашбе фон всегда играл связующую роль как в отношении их глубин, так и в эстетической выразительности графических характеристик – внутренних линий, внешнего контура и внутренней моделировки различных частей натуре.

При определенной математичности формы, А. Ашбе учил рисовать не вообще человека, а конкретного человека. Поэтому в его мастерской ежедневно позировали два-три натурщика для рисунка головы и обнаженного тела. Таким образом, А. Ашбе создал свою методику преподавания рисунка, которая провозгласила натуре основой искусства и стремилась к выработке научно обоснованного метода изображения предметов, сознательного подхода каждого ученика к процессу изображения, ставила своей задачей использовать в методике достижения современного им искусства. Его методика с некоторыми изменениями использовалась и до сих пор используется в профессиональном художественном образовании.



Рисунок 4. Фигура натурщика со спины. А. Ашбе. (нач. 1900-х)

Вместе с тем, нельзя сказать, что школа Ашбе была безупречной. В любой педагогической системе, а уж тем более, в современной, ввиду огромного накопленного исторического опыта рисования, и, порой сложности интерпретации тех или иных методов обучения, существуют недоработки и противоречия.

Ашбе не учитывал того, что пренебрежение одним из компонентов изобразительного процесса неизбежно приводит к нарушению единства этого процесса, а значит, и к нарушению художественной объективности изображения реального предмета. Для Ашбе изображение формы предмета средствами рисунка представляет собой изучение этой формы сознанием и глазом художника, но фактически в самом изображении предмета на плоскости, с его точки зрения, участвует только один глаз художника, поскольку сознание его, то есть понимание законов картинной плоскости, здесь не играет сколько-нибудь существенной роли.

Исходя из этого, форма предмета понимается Ашбе в том зрительном единстве, в котором ее видит глаз художника (иначе говоря, мы видим предмет потому, что он освещен). Изучение освещенной формы, а точнее сказать, распределения тона на поверхности формы предмета, представляется ему самым важным в рисунке. Методическая установка отображать похоже на натуру и, значит, создавать на бумаге зрительное подобие формы, которую видит глаз художника, то есть добиваться впечатления трехмерности предмета с помощью тона, приводит Ашбе к тому, что изучение формы как таковой отходит у него на второй план перед необходимостью добиться объемности изображения. В этом отношении он в известной степени повторял академическую установку на решение задач по изображению глубины пространства исключительно графическими средствами, при этом не включая в процесс работы аналитическое мышление в контексте архитектурного построения объёмов. Естественно, что момент иллюзорности изображения признается в таком случае очень существенным для рисунка. Развитие чувства тона и достижение объемности в рисунке представлялось Ашбе важнейшим учебным моментом. Так в живописи он считал основным хорошее видение цвета.

Давая оценку методики преподавания рисования А. Ашбе путем сравнения, допустим, с методикой работ нашего прославленного художника-педагога П.П. Чистякова, следует отметить, что как педагог Ашбе уступает русскому методисту. Методика работы с учениками у Ашбе была рассчитана только на профессионально подготовленных художников. В свою мастерскую Ашбе принимал только людей, овладевших навыками реалистического рисунка. П.П. Чистяков работал и с начинающими, и с художниками, и с детьми. Кроме того,

в школе Ашбе ученики рисовали только, как уже отмечалось, в технике мягкого материала. Исключение из арсенала графических инструментов карандаша, к сожалению, ограничивало подробный аналитический разбор изображаемых форм. В этом также заключалась односторонность метода преподавания рисунка. В то же самое время, на рубеже XIX - XX веков, в системе художественной подготовки Строгановского Императорского училища технического рисования, как именовалась в те годы современная Академия имени С.Г. Строганова, рисунок любой изображаемой формы, будь то гипс или живая модель, обязательно изучался по аналитическому принципу: по осям каждой из рисуемых форм и нахождению угла между этими осями на стыках форм, сопоставлением их по вертикали и по горизонтали (прообраз модульной сетки), вычленению главных и второстепенных объёмов. Педагогический состав училища в то время эмпирически достиг совершенной для тех лет методики обучения в художественно-промышленном направлении, благодаря чему студенты и выпускники этого учебного заведения не нуждались в дополнительной рисовальной практике подобно выпускникам Академии художеств.

Тем не менее, безусловно, методические приёмы Ашбе оказали положительное влияние не только на культуру рисунка европейских школ, но и некоторые принципы обучения, как отмечалось выше, легли в основу ряда российских методик высшей художественной школы. Кроме того, графические и живописные приемы, с которыми учащиеся знакомились у этого педагога, позволили сформировать композиционные, художественные и философские взгляды ряда течений в искусстве модерна и зарождавшегося в 1910-е годы конструктивизма и супрематизма.

Список литературы:

1. Барановский В.И., Хлебникова И.Б. Антон Ашбе и художники России. – М., Издательство Московского Университета, 2001. – 256 с.
2. Гусарова А. Книжная графика М.В. Добужинского // Очерки по русскому и советскому искусству. – М., 1965.
3. Грабарь И.Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. – М.: Республика, 2001. – 495 с.
4. Добужинский М.В. Воспоминания. – М. : Наука, 1987. – 408 с.
5. Кардовский Д.Н. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / Составитель Е.Д. Кардовская. – М., 1960. – 104 с.
6. Мамонтова Н.И. Грабарь. – М., 2001. – 48 с.
7. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.

**ПОИСКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ
И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ
В ПРОИЗВОДСТВЕ АНГЛИЙСКОЙ КЕРАМИКИ
XVIII - XIX ВЕКА**

Горелов Михаил Вячеславович

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

**THE SEARCH FOR ARTISTIC STYLE AND IMPROVEMENT
OF TECHNOLOGY IN THE PRODUCTION OF ENGLISH
CERAMICS OF THE XVIII - XIX CENTURIES**

Michael Gorelov

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

Аннотация. В приведённом материале рассматривается специфика художественного производства фарфорово-фаянсовой продукции в старейших промышленных центрах Великобритании на основе эволюции этого процесса от ремесленных мануфактур до широкого применения наработанных навыков в массовом производстве керамики. В статье даётся характеристика ряда частных предприятий, специализирующихся в этой области художественной промышленности, отражён поиск художественных образов при изготовлении рисунков и орнаментов для самого разнообразного ассортимента производимой продукции, их трансформация в соответствии с изменяемой формой посуды и потребительского спроса. Подчёркивается, что мануфактуры, а впоследствии и крупные керамические фабрики, привлекали не только именитых художников для росписи своей продукции и проектирования новых её форм, но и "вращивали" своих собственных мастеров, способных создавать конкурентоспособные образцы как для внутреннего рынка, так и для экспорта.

Abstract. This article examines the specifics of the artistic production of porcelain and faience products in the oldest industrial centers of great Britain based on the evolution of this process from craft manufactories to the widespread use of acquired skills in mass production of ceramics. The article describes a number of private enterprises specializing in this field of the art industry, reflects the search for artistic images in the manufacture of drawings and ornaments for a wide variety of products, their transformation in accordance with the changing shape of dishes and consumer demand. It is emphasized that manufactories, and later large ceramic factories, attracted not only famous artists to paint their products and design new forms, but also "nurtured" their own masters who were able to create competitive samples for both the domestic market and for export.

Ключевые слова: керамика; мануфактура; художественная промышленность; фаянс; фарфор.

Keywords: ceramics; manufactory; art industry; faience; porcelain.

Искусство изготовления керамики известно с древних времен. Первый настоящий фарфор был изготовлен в Китае, во времена династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н. э.). На протяжении тысячелетий китайским ремесленникам удавалось сохранять рецепт фарфора в секрете, позволяя экспортировать дорогостоящий китайский фарфор в Европу, пока не произошёл прорыв в производстве на немецком заводе в Дрездене в начале XVIII века. В течение нескольких лет фарфоровые заводы возникли в Баварии, Неаполе и многих других местах. В Великобритании, Северный Стаффордшир стал центром производства керамики. Гончарная промышленность Стаффордшира была сосредоточена вокруг шести городов: Тунстал, Бурслем, Хэнли, Сток, Фентон и Лонгтон, которые теперь составляют единый город Сток-он-Трент. Этот регион был известен как Potteries ("фарфоровый"). Многие из мировых инноваций в гончарном производстве произошли именно здесь или привлекли всеобщее внимание к Potteries [1, с. 33-34].

Еще во времена средневековья по всей Англии работало много мелких семейных гончарных мастерских, но после того, как в XVII веке около Бурслема были обнаружены близко к поверхности земли залежи каменного угля и красной глины, а в соседних уездах – свинец, соль и мелкий песок, местные гончары получили огромное преимущество, и с 1710 г. Бурслем стал одним из крупнейших центров производства керамики в Великобритании.

Мастера по изготовлению фарфора – "поттеры" Стаффордшира обжигали свои изделия в печах с чётко выраженной формой бутылки

(с толстым круглым основанием и сужающейся дымовой трубой). В период расцвета производства в шести городах было более 4000 бутылочных печей, а в 1960-х гг. их насчитывалось не более 2000. (Рис. 1).



Рисунок 1. Печи для обжига фарфоровых изделий

Внутри внутренней полости печи размещали до тысячи горшков. Для того, чтобы изымать изделия из угольной золы, горшки размещались в ящики из-под шампанского под названием "сагары", которые нагромождались друг на друга в высокие колонны [1, с. 36].

Благодаря изобретениям и умелому руководству первого известного гончара и предпринимателя Дж. Веджвуда стафффордширская мануфактура начала активно развиваться. Его сливочный, или, так называемый "королевский" фаянс пользовался большой популярностью у членов королевской семьи и аристократии. Чтобы обеспечить белый цвет поверхности фаянсовой посуды, керамисты с 1740 г. в фаянсовую массу стали добавлять каолин и кремь и постепенно достигли таких результатов в качестве, что в скором времени смогли конкурировать с ввозимым фарфором из Китая. С 1777 г., после открытия канала между реками Трент и Мерсей, знаменитая продукция Стаффордшира стала в большом количестве поставляться в порт Ливерпуля и отправляться по всему миру, и особенно в США.

Нигде не была так очевидна промышленная революция, как в производстве фаянса в Стаффордшире. Эта небольшая, не имеющая выхода к морю область в центре Англии сначала покрылась сетью каналов, затем сетью железнодорожных путей и наконец автомобильных дорог. Мелкие семейные мастерские середины XVIII века к

началу XIX в. уступили место крупным мануфактурам, выпускавшим массовую продукцию [4, с. 135].

Дальнейшие изобретения в области технологии производства керамики в начале XIX века привели созданию "каменного" и "костного" фаянса и развитию печати рисунка с медных пластинок, что позволило одному мастеру проделывать тот объём работы, на который ранее требовалось несколько человек. Технологии – двигатель прогресса, и с этим спорить бессмысленно. Интересно на примере одного экземпляра посмотреть – как рисунок, орнамент зависели от изобретенных новаторских методов его нанесения на поверхность формы изделия. (Рис. 2).

К примеру, когда рисунок наносился на периферию изображения, по краям, то можно было увидеть незначительные стыки, не связанные между собой, как будто неправильно склеенные куски обоев. Объясняется это тем, что рисунок наносился по трафарету, изготовленному из папиросной бумаги и при присоединении части этой бумаги прижимались не плотно. Надо сказать, что края изделий часто декорировались учениками, в то время как центральной частью всегда занимались искусные мастера, имевшие хороший опыт. Цветочный орнамент (в данном случае это крупные фантастические соцветия) может помочь в датировке изделия. В моду он вошел в конце 1830-х гг., в то время как для более раннего периода характерен трафаретный китайский орнамент [2, с. 78]. Рисунок мостов и лодок на реке отпечатан путём приложения одной пластины на дно блюда, что требует большой ловкости, чтобы не образовались складки и сдвиги. Качество достигалось тем, что гравёр делал более глубокие прорезы на медной пластине в определённых местах для изменения интенсивности пигмента. Этим достигалась пространственная плановость глубин в рисунке.



Рисунок 2. Графика на подносе. XIX век

В XIX веке керамическая и фарфоровая продукция стаффордширских мануфактур завоевывает славу не только в Великобритании, но и по всему миру.

Мастера-керамисты добиваются производства очень тонкого фаянса, изобретают новые формы, сочетая их с высокохудожественными рисунками и золочением. Растущий средний класс как викторианского, так и американского общества мог позволить себе покупать не только столовые сервизы, но и чайную посуду. А она, как правило, была всегда дороже. Декоративная керамика тоже стала доступной, и развитие массовой продукции такого рода позволило этому потребителю приобретать статуэтки королевы Виктории и других знаменитостей (включая декоративные фигурки прославленных стаффордширских спаниелей), в том числе вазы, плакетки, подсвечники и т. п. [2, с. 91].

Одной из наиболее известных фирм в плеяде рассматриваемых мануфактур является предприятие промышленника, керамиста, прошедшего весь путь от простого мастера до талантливого директора компании – Дж. Споуда. Свой трудовой путь он начал на керамической мануфактуре в Лонгтоне. Там он начал делать глиняную кремовую посуду с синей росписью, белую и черную керамику.

В 1776 году он купил старые керамические мастерские в Сток-он-Торенте вместе с финансовым партнером Уильямом Томлинсоном, который был адвокатом, и открыл свой бизнес [4, с. 119]. К слову сказать, эта отличительная черта английских мастеров, а в будущем – промышленных дизайнеров, – работать над своими проектами в содружестве с юристом сохранила преемственность и поныне. Более того, эта особенность ведения бизнеса неустанно культивируется в английском художественно-промышленном обществе.

Споуд усовершенствовал синий глазурный принт для керамических изделий, улучшил и завершил формулу для английского костяного фарфора. Главный акцент в работе фабрик Споуда был сделан на недорогое производство. Посуда выпускалась преимущественно несложной формы, но элегантная и с элементами декора в духе времени. Так, в начале XIX века выпускалась посуда в стиле английского ампира с пейзажами, видами сельской жизни, полевыми цветами. А посуда с охотничьей тематикой пользуется спросом до сих пор. У Споуда масса для выделки изделий из костяного фарфора состояла из 25% фарфоровой глины, 25% фарфорового камня и 50% обожженной костяной муки. Костяной фарфор отличается от настоящего китайского фарфора технологией изготовления. Изделия из костяного фарфора обжигают дважды. Первый раз изделие обжигают после изготовления,

а второй – после нанесения глазури, причем, слой глазури должен быть не толще "двух бумажных листков". А потом расписывают. Костяной фарфор фирмы был белым и прозрачным. Самое характерное украшение этого фарфора у Споуд – тонкий серый принт на белой глазури. Хотя, конечно, использовался не только он. Но это была отличительная черта Споуд. С 1770 года гончары Стаффордшира использовали местную желтую глину от бледно-желтого до коричневого оттенков, которые напоминали тростник или бамбук. На заводах Споуд украшали изделия классическими рисунками и цветами. Владелец компании в 1780-е гг. разработал способ подглазурной синей печати. Подглазурная печать того времени была ограничена в цветах, которые не выдерживали обжига и тускнели или менялись. Тогда был моден синий цвет, и Споуд разработал технологию и рецепт таким образом, что стал получаться даже темно-синий цвет. Недаром в 1806 году фирма была удостоена высокого звания поставщика Двора Его королевского высочества принца Уэльского после посещения последним заводских цехов Споуда [4, с. 127].

В 1833 году Споуд сменили Copeland and Garrett, но они часто использовали в своих изделиях марку Spode. Писали Late Spode или включали в название Felspar porcelain.

Так называемая "кремовая" керамика была разработана в 1740-х годах стаффордширским гончаром Енохом Бутом. Сейчас коллекционеры называют эти изделия Creamware. Эти изделия изготавливались из белой глины и кремня. Неочищенная глазурь содержала небольшое количество железа, и это придавало изделию сливочный оттенок. Отсюда и название. (Рис 3). Художники, изготавливавшие рисунки, вдохновлялись образами Древней Греции и Рима и старались воплотить эти черты в своём творчестве достаточно долгое время.



**Рисунок 3. Чайный сервиз с мотивами греческого пейзажа.
Нач. XIX века**

К концу XIX века такие стаффордширские мануфактуры, как Споуд, Веджвуд, Давенпорт, Минтон, Мэсон, Риджвей и Ройал-Далтон приобрели поистине всемирную известность. Лишь один английский регион, включавший пять небольших городов, производил столько разнообразной керамики, от огнеупорного кирпича и дешевой простой посуды до изысканных статуэток и раскрашиваемых вручную ваз, что успешно конкурировал со знаменитой продукцией Севра (Франция) [6, с. 48].

Так, благодаря своей удивительной прочности из-за добавок железной руды в фарфоровую массу изделия Мэсонов пользовались большой популярностью в 1820-е гг. Завод выпускал как утилитарную – обеденные сервизы, – так и декоративную продукцию: вазы, украшенные в восточном стиле (Рис. 4).



Рисунок 4. Вазы продукции фирмы Мэсон. Первая треть XIX века

Фабрика, основанная Дж. Риджвеем в 1794 г. в Хенлее, в течение XIX века специализировалась на выпуске большого ассортимента продукции из непрозрачного фарфора, декорированного цветной надглазурной эмалью. Отличительной чертой рисунка фирмы являлся его контур, выполняемый подглазурной росписью кобальтом. Рисунок наносился до первого обжига, а декорировался перед вторым [6, с. 54].

В XIX веке завод Минтона был наиболее динамичным гончарным производством в Стаффордшире, привлекавшим многих французских художников (Ватто, Буше). Как правило, кувшины, изготовленные по

их эскизам, повторяли по форме аналогичные изделия из серебра или другого металла. Традиция декора с небесно-голубым фоном восходит к севрскому фарфору XVIII века. К примеру, центр вазы на Рис. 5, украшенный изображением крылатого купидона, выполнен вручную художником Антуаном Бульмье, который специализировался исключительно на рисунках детских фигур. Подобный сюжет с голубым фоном и золотой каймой был типичным для того времени. (Рис. 5). Помимо этого, фирма приобрела известность благодаря расписной керамической плитке для каминов и убранства интерьеров [6, с. 56].



Рисунок 5. Ваза продукции фирмы Минтон. 1870-е

Поливная майолика Минтона, Веджвуда, Холдкрофта и др. на удивление долго сохраняла стиль викторианской эпохи как в формах, так и в декоре. Стаффордширские гончары использовали свинцовую глазурь вместо традиционной оловянной, которая наносилась на непрозрачную или полупрозрачную керамическую массу. Эти изделия различны по формам и размерам – от миниатюрных швейных баночек до декоративных фонтанов почти 10 – метровой высоты. Также потребительским спросом пользовались цветочные горшки-кашпо из майолики [3, с. 63].

Исследование развития английской керамики было бы не полным, если не рассмотреть самобытные керамические и фарфоровые заводы, действовавшие в других частях Британских островов и производящие продукцию, аналогичную стаффордширской.

В графстве Йоркшир большое число гончарных мастерских сосредоточилось около Ротерхэма и Лидса. В Южном Уэльсе гончарная мануфактура Суонси выпускала керамику до середины XIX века, а в Северной Ирландии в округе Ферменау в последней четверти века возник и быстро развивался завод "Беллик". Это предприятие знаменито своей тонкой, хрупкой керамикой. Вдохновленные морской флорой и фауной, местные мастера создавали художественные образы, в которых прочитывались формы раковин или морских коньков, орнамент представляли изумрудно-зелёные или розовые ленточные окантовки [1, с. 90].

Успешно функционирующие шотландские мануфактуры, расположенные в Эдинбурге, специализировались в основном на выпуске относительно недорогой посуды. На северо-востоке страны, в районе Сандерленда, существовало более десятка гончарных мастерских. Для их изделий характерен декор с напечатанным чёрной краской рисунком сандерлендского моста и розовая блестящая глазурь, так и именовавшаяся по своему географическому названию. Несколько гончарных заводов в Сандерленде выпускали белую поливную керамику с блестящим фоном розового цвета и медальонами. (Рис. 6). Рисунок на медальонах был часто оттиснут черной краской и изображал сцены прощания моряков и масонскую символику. В этой же области гончарная мастерская Св. Антония (Ньюкасл-на-Тине) занималась выпуском фигурок разнообразных домашних животных [1, с. 93].



Рисунок 6. Сандерлендский кувшин. 1840-е

Заводы Колпорта, Дерби и Ворчестера, выпускавшие тонкий и костяной фарфор, составляли наиболее серьезную конкуренцию для Стаффордшира в связи с выходом своей экспортируемой продукции на мировой рынок.

Производство Coalport было основано в Шропшире ещё в конце XVIII века, когда началось объединение мастерских по двум сторонам одноименного канала, благодаря строительству моста. Особенной популярностью среди продукции этой мануфактуры, созданной Джоном Роузом, пользовались лепные цветы, так называемый «китайский Колпорт» (Рис 7). Также благодаря их модели «индийское дерево» возникло одноименное стилистическое направление, взятое на вооружение и большинством других английских мануфактур. Королевское общество искусств уже в 1820 году наградило Колпорт золотой медалью. А презентационная коллекция с Большой Всемирной выставки 1851 года в Лондоне даже была подарена королевой Викторией царю Николаю I. С 1889 года был организован регулярный экспорт продукции Колпорта в США [4, с. 102].



Рисунок 7. Чашка мануфактуры Coalport . 1830-е

Английскому заводу из Ворчестера Royal Worcester мировую славу принесли роскошные сервизы, оригинальные кружки, тончайшие чашечки из костяного фарфора и другая посуда, качество которой из года в год все более совершенствовалось. Первая посуда, относящаяся к восемнадцатому веку, не могла похвастать особым качеством

и оригинальностью. Рынок заполнил дешевый китайский фарфор, под стать которому изготавливали низкобюджетную продукцию. В основном это был синий и белый фарфор. Однако владельцы предприятия абсолютно правильно сделали ставку на подбор мастеров высокого класса, благодаря чему на фабрике появился собственный неповторимый стиль. В разные годы на предприятии работали профессиональные дизайнеры и художники, внесшие огромный вклад в развитие завода. Так, в XIX и XX веках это были D. Bates, C. Dresser, T. Baxter, W. Billingsley и многие другие талантливые мастера своего дела. [5, с. 26]. Профессиональным дизайнерам удалось создать великолепные вазы, кофейные и чайные сервизы, урны и прочие изделия, которые являются отдельными произведениями искусства. Это не робкие попытки подражать чужим произведениям, а шикарные композиции цветов, фруктов, причудливые формы и орнаменты, украшающие оригинальные модели (Рис. 8).



Рисунок 8. Тарелки продукции фирмы Royal Worcester. 1850-е

В 1750 году в графстве Дербшир был основан завод Дерби. Изначально на фабрике выпускали столовую посуду в стиле Мейсена и Челси. Блюда, соусницы, супницы, вазы украшались орнаментом из цветов, фруктов, птиц, насекомых, выполненных очень реалистично. Художников вдохновляли прекрасные ботанические сады и английские парки. С конца 1780-х годов в изделиях Дерби стал преобладать неоклассицизм, появился эмалевый пастельный фарфор с изображениями пейзажей, морских сцен. В самом конце XVIII века была модна роспись роскошными цветами, которые украшали ободки тарелок и

блюдо. Затем был период английского ампира. В этом стиле работал знаменитый английский художник-керамист Уильям «Квакер» Пегг. В первой половине XIX века выпускались изделия с позолотой в стиле имари, которые пользовались большим спросом. В 1890 году Королева Виктория удостоила компанию звания «Поставщик фарфора ее королевского величества». Мануфактура стала называться Royal Crown Derby. Кстати, чайные сервизы именно этой торговой марки были столах пассажиров первого класса на корабле «Титаник» [6, с. 73]. (Рис. 9).



Рисунок 9. Супница фирмы Royal Crown Derby. 1890-е

После Всемирной выставки 1851 года, состоявшейся в Лондоне, наступила реакция потребителя на массовую керамическую и фарфоровую продукцию. Во-первых, в Европе укрепился очень серьёзный конкурент не только керамическим заводам Севра из Франции, но и фаянсовым фабрикам из Китая и Японии. Благодаря усилиям художников, стремившихся отойти от восточных орнаментов и создать свой собственный декор и цветовую гамму, свою линию рисунка, свою форму вещи, а также специалистов-технологов, создающих уникальные сочетания природных и химических компонентов для производства непревзойденной керамической продукции, стало возможным расширить ассортимент товаров массового потребления с высокими художественными и эксплуатационными качествами. Во-вторых, эксперименты с палитрой подглазурных и надглазурных красок, с температурой обжига, с текстурой проектируемой формы, стимулировали производителей к поискам серьёзных открытий в области производства с целью повышения конкурентоспособности их товара.

В-третьих, если мы рассматриваем функцию дизайна как мотиватора массового производства с целью наполнения рынка разнообразными товарами спроса, то художественно-технологическая составляющая этой функции была ярко отражена в деятельности английских мастеров керамики XVIII - XIX веков. Их эмпирический путь, который они прошли методом проб и ошибок, творческих разочарований и побед, был документально отражён в создании технологии изготовления фарфорово-фаянсовой продукции и способов нанесения рисунка на поверхность проектируемых форм. Этот бесценный опыт используется и поныне в промышленном производстве этой области.

Список литературы:

1. Доусон Эйлин, «Рост керамической промышленности Стаффордшира», в Фристоуне, Ян, Гаймстер, Дэвид Р.М. (редакторы), «Керамика в процессе изготовления: мировые керамические традиции», 1997 г., Публикации Британского музея Стаффордширские гончарные изделия.
2. Маккендрик Нил. «Викторианский взгляд на историю Мидленда: историографическое исследование гончарных изделий». История Мидленда 1.1 (1971) Стаффордширские гончарные изделия.
3. Похлёбкин, В.В. Веджвудова посуда // Кулинарный словарь / Н. Петухова. – М.: Э, 2015.
4. Weatherill, Лорна. Торговля керамикой и Северный Стаффордшир, 1660-1760 гг. (Manchester University Press, 1971) Стаффордширские гончарные изделия.
5. Henry Sandon. Royal Worcester Porcelain 1862 to the Present Day. Clarkson N. Potter, 1973.
6. Thomas, John. The rise of the Staffordshire potteries (AM Kelley, 1971).
7. Dawson, Eileen. (1997) The Growth of the Staffordshire Ceramic Industry in Freestone (Ian, Geimster, David R.M. editors). Pottery in the Making: World Ceramic Traditions. British Museum Publications. Staffordshire Pottery.
8. Mackendrick Neil. (1971) A Victorian View of Midland History: A Historiographic Study of Pottery. A History of Midland, Staffordshire Pottery.
9. Weatherill, Lorna. The Ceramics Trade and North Staffordshire, 1660-1760 (Manchester University Press, 1971) Staffordshire Pottery.

СИМВОЛИКА БЕЛОМОРСКИХ ПЕТРОГЛИФОВ В КОНТЕКСТЕ ПЕРВОБЫТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Горелов Михаил Вячеславович

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

SYMBOLS OF THE BELOMORSK PETROGLIFS IN THE CONTEXT OF PRIMARY ARTISTIC CULTURE

Michael Gorelov

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

Аннотация. Приведенный материал является попыткой осмыслить взаимосвязь рисунков художников эпохи неолита и их мифологического влияния на потенциального зрителя через призму религиозной сущности обрядового культа. В качестве примера в данной статье использованы наскальные изображения в Республике Карелия, около г. Белогорска. Дается понимание того факта, что формирование и развитие человеческого сознания происходило в единстве с развитием такого материального средства общения, как язык, что в свою очередь, в равной мере относится к художественному и религиозному сознанию. В статье дается классификация наскальной символики, определяется её культовая, художественная и повествовательная принадлежность. Автором высказывается мысль об идентификации мировоззрения древних художников и представителей зарождавшегося религиозного культа в контексте трансляции визуальной мифологической и обрядовой информации до первобытного зрителя.

Abstract. This material is an attempt to understand the relationship between the drawings of Neolithic artists and their mythological influence on potential viewers through the prism of the religious essence of the ritual

cult. As an example, this article uses rock paintings in the Republic of Karelia, near the city of Belogorsk. The author gives an understanding of the fact that the formation and development of human consciousness took place in unity with the development of such a material means of communication as language, which in turn applies equally to artistic and religious consciousness. The article gives a classification of rock art symbols, is defined by its religious, artistic and narrative identity. The author suggests identifying the worldview of ancient artists and representatives of the nascent religious cult in the context of transmitting visual mythological and ritual information to the primitive viewer.

Ключевые слова: первобытное искусство; роспись на камне; мифологический обряд; культовая символика.

Keywords: prehistoric art painted on the stone; mythology; ritual; religious symbolism.

В современном мире рисунок для художника – это, с одной стороны, определённый вид жанра, самостоятельный и самодостаточный для выражения своих творческих эмоций, с другой – подготовительный этап для какого-либо сюжета, картины с целью поиска необходимого художественного образа, с третьей – а это применительно к дизайнерам, архитекторам и художникам декоративно-прикладного искусства, – графический инструмент, посредством которого они осуществляют попытку смоделировать свои проектные идеи и тем самым донести до потенциального заказчика смысл своих разработок.

В эпоху Ренессанса рисунок сложился как функциональное связующее звено в синтезе архитектуры, скульптуры и монументальной живописи со своими, исключительно ему свойственными эстетическими характеристиками. Графические приёмы, выработанные мастерами тех лет, прошедшие успешную апробацию в многочисленных боттегах и школах, в настенных и храмовых росписях Западной Европы, впоследствии легли в практическую и педагогическую основу деятельности как самостоятельных художников, так и высших учебных заведений по всему миру, специализирующихся на изучении дизайна и архитектуры.

Собственно, рисунок, как первооснова живописи, скульптуры и архитектуры, зародился очень давно, как утверждают палеонтологи, несколько десятков тысяч лет назад. Недаром само слово "рисунок" возникло в нашем понимании как "прорезь", от глагола "резать", "прорезывать". Это связано с технологией нанесения древних изображений на камень – первобытные художники, прежде, чем нанести слой

краски на какой-либо участок, сначала прорезывали, просекали остро отточенным зубилом контур рисунка. Желание рисовать у человека возникло вследствие ряда причин, побудивших его взять в свои руки резец и краску, в качестве основы которой использовалась глина [2, с. 245].

Основополагающими причинами были:

1. Попытки отобразить сцены охоты во всем своем многообразии от сборов на этот, во многом опасный элемент жизни, племени, самого процесса охоты и процесса победного возвращения обратно.

2. Изобразить сцены неких торжеств, празднеств, посвященных богам и ритуальным культам.

3. Зашифровать визуальную информацию с помощью символов, доступных только определенному посвященному кругу лиц с целью управления племенем.

Все перечисленные причины основывались на религиозных обрядах, культивировавшихся в том или ином племенном сообществе. Известно, что одинаковые изображения и символы многократно повторялись при нанесении на стены скал или потолки пещер, где происходили эти обряды. Росписи делались таким образом, что по их изображениям можно было не только рассказывать о том или ином событии, но и проводить параллели о предназначении человека в обществе. А многократное повторение изображений, при совершении ритуальных танцев и ярком огне, зажигавшемся для проведения церемонии культа, усиливало психологический эффект и, как следствие, эмоциональное воздействие на древнего зрителя.

Наскальные рисунки, или, говоря научным языком, петроглифы (перевод с латыни как "надписи на камне"), можно встретить в разных странах Европы, России, Австралии и Америки. Они есть даже там, где современные люди не живут – в пустыне Сахара. Петроглифы существуют на месте каждого древнего народа, и это поистине важный культурный пласт не только определённой нации, но и всей нашей современной цивилизации, поскольку знаки и символы росписей очень схожи на абсолютно разных континентах. Все петроглифы выбиты костяными и каменными орудиями на поверхности скал – такова техника, описанная в трудах учёных [4, с. 21]. Изучая петроглифы древних цивилизаций, можно попытаться понять, чем они жили: пусть даже не быт, не как добывали провиант, а именно – о чём думали и к чему стремились.

В первобытную эпоху, когда умственный труд еще не отделился от физического, сознание первобытных людей было непосредственно связано с их деятельностью, и прежде всего – трудовой, производственной. Именно в этой сфере людей лежат истоки их как

художественной деятельности, так и их первоначальных религиозных верований. Формирование и развитие человеческого сознания, как известно, происходило в единстве с развитием такого материального средства общения, как язык. И это в равной мере относится к художественному и религиозному сознанию. Зачатки того и другого находили своё предметное воплощение не только в звуковой речи, но и в изображениях, танцах и песнях, которые первоначально выступали как элементы целостного обрядового комплекса. Именно обрядовые действия были тем видом деятельности, в котором одновременно реализовалось несколько качественно разнородных духовных потребностей первобытной общины: эмоционально-экспрессивная, познавательная, эстетическая, религиозная [1, с. 65-66].

Что касается зачатков художественной деятельности, то факты, свидетельствующие о её наличии, известны давно. К примеру, во Франции, в пещерах Ля Ферраси были обнаружены куски жёлтой и красной минеральной краски (охры) со следами скобления кремниевым инструментом. Там же были найдены каменные плиты с остатками нанесённых на них поперечных полос и пятен, нанесённых красной охрой. Среди прочих артефактов были обнаружены рисунки, изображающие силуэты человека и резные поперечные линии, составлявшие прототип орнамента. Аналогичные или близкие к этим находкам были сделаны в Чехии, Венгрии, Италии. Все они свидетельствовали о том, что первые художники делали начальные попытки использовать окружающие их вещества природы для изобразительной деятельности [4, с. 27].

Истоки как изобразительного, так и танцевального искусства были непосредственно связаны с развитием материального общения между людьми. Если мы обратимся в этой связи к анализу наиболее древних изображений, которые были найдены учёными на стоянках эпохи палеолита, главным образом в пещерах, то увидим, что они, несомненно, играли всегда определённую коммуникативную роль, были особыми средствами трансляции другим людям определённой информации. Содержание этой информации было различным, оно включало помимо бытовых сцен иллюзорные магические представления. Рисунок с самого начала был не только реализацией художественной, эстетической потребности, но и средством материализации определённых образов и мыслей и передачи их другим людям [8, с. 133].

Неуверенность первобытных людей в результатах их производственной деятельности, отсутствие реальных средств, обеспечивающих постоянный успех в охоте или рыбной ловле и выращивании определенных видов сельскохозяйственных культур, как основных видах деятельности, и были основной причиной, побуждавшей людей

той эпохи к использованию иллюзорных, мнимых средств практического воздействия. Первобытные люди жили общинами, с течением времени в общинах стали выделяться вожаки, которым было крайне необходимо привлечь удачу и избавить род от неминуемых болезней и неудач [6, с. 354]. В этой связи, как уже отмечалось выше, визуальную информацию следовало дозировать и зашифровывать. Так появилась образная символика, как элемент религиозного обряда. Смыслом этой символики обладали жрец, шаман и, естественно, тот, кто эту символику изображал – художник. Вполне вероятно, что именно с тех далёких времен художники стали восприниматься обществом, как некоей "элитой", которой подвластны сакральные, интимные тайны человеческого бытия. Есть предположение, что петроглифы создавались для и в процессе сверх опытных прозрений выдающихся шаманов и волхвов. Многие соглашались с тем, что места с петроглифами – это места обрядов, посвящений, а некоторые и вовсе считают петроглифы древней магической энциклопедией, где можно узнать о том, как путешествовать между иными мирами и творить чародейство. А художник, посредством материализации мыслей шамана в графических изображениях, являлся проводником в эти миры.

Древние надписи, оставленные на каменных блоках, скалах, сводах пещер и т. д., особенно там, где находились знаки и символы, указывающие на конкретные духовные практики, как правило, были и обозначением места, где люди занимались этими практиками. Место для духовных практик выбиралось особое, труднодоступное, по этой причине многие открытия в этой области совершились только во второй половине XX века, в связи с развитием туризма. Такие своеобразные "каменные книги", нанесённые на скальных породах, каждая размером с футбольное поле, учёные находят и по сей день. Например, петроглифы на побережье Белого моря, в Карелии. Или Танума, в Швеции, также в предгорьях центральных Альп, в долине Валь-Камоника (Италия), или рисунки горного плато Тассилин-Аджер, в Сахаре.

Главным образом символы использовались в качестве оберегов как постоянное напоминание о двойственной природе человека, о главенстве духовного. И надо отметить, что они наносились со знанием дела (в частности - какой символ куда ставился и его предназначение) на нагрудные украшения, священные фигурки, ритуальную посуду. Эти символы также размещались на определённых предметах в качестве информации, особым образом зафиксированной в знаках, в том числе и о тех событиях, которые должны совершиться в будущем, или как залог их свершения. Для тех, кто находит эти артефакты с символами

и знаками, заложенная в них зашифрованная информация не совсем понятна, поэтому её описывают в лучшем случае в качестве орнамента на ритуальных предметах, как знаки, похожие на ту или иную священную символику у других народов. Но оказывается, чаще всего, подобные символы изображались как передача духовного опыта потомкам [8, с. 158]. Для тех, кто осмеливался идти по духовному пути, эти записи были значимыми. Есть смысл полагать, это конечно же, гипотеза, что для людей, проживавших на Земле тысячи лет назад, духовные познания были гораздо более значимы и важнее, чем для современного человека с потребительским форматом мышления. Для этого стоит посмотреть на магию беломорских рисунков, выполненных 7–6,5 тысяч лет до нашей эры, повнимательнее.

Петроглифы никогда не находят разбросанными в случайных местах. Всегда – в определённых местах силы, в которых учёные могут регистрировать приборами аномалии, а люди, более чувствительные сами по себе – ощущать мистическое воздействие этого места на человека. Удивительным открытием является то, что петроглифы по сути есть некие мифологические образы, помогающие проводить мистические обряды. Место силы по-настоящему можно понять, только если стоишь на этой кружащейся земле, оглядываешь мерцающие от нереальной красоты окрестности и чувствуешь, как необъяснимым образом меняется восприятие вечности, всего мира и себя самого. Восхищение и упоение красотой, восторг и желание сделать что-то такое, чего раньше никогда не делал. Таково и Канозеро, относящееся к бассейну Белого моря.

Беломорские петроглифы находятся в небольшом городе Залавруга, на островах реки Выг, примерно в 6–8 км от впадения её в Белое море, вблизи деревни Выгостров. Здесь люди не селились, озеро удалено от береговой линии и в тот период, когда здесь появились люди (9 тысяч лет назад) уровень озера был низким, берега заболоченными, в окружении гладких скал. Это место специального посещения, место для выполнения обрядов, связанных с сезонной сменой угодий – в ключевой момент переход с весеннего промысла оленя, лося, медведя на летний промысел морского зверя на освободившемся от зимнего льда побережья Белого моря [5, с. 103]. Скальные росписи, называемые сейчас «Старой» Залавругой были открыты в 1936 году. Здесь нашли несколько групп петроглифов: батальные сцены и лесная охота на оленей. «Новую» Залавругу открыли на 27 лет позже, в 1963 году. Археологическая экспедиция под руководством Юрия Савватеева вскрыла слой почвы по соседству с ранее найденными рисунками и обнаружила ещё 26 групп петроглифов.

Здесь популярны сцены, связанные с морской охотой. В основном на белух, но есть несколько, где показана охота на тюленей.

Само по себе нахождение петроглифов в местах силы говорит о многом. Ну а сами рисунки, если предположить их использование в волховских практиках, не могут быть ничем иным, как инструментом вхождения в особое экзальтированное состояние, иначе именуемое «трансом волхва» или «кудесы». Камень – это наиболее надёжное хранилище знаний. И само существование петроглифов, которым многие тысячи лет, это подтверждает. Возможно, эти рисунки на камнях удивительным образом сохранили магию перемещения между мирами, получения знаний из каких-то других измерений – ведь именно этим чародейным искусством владели северные волхвы, считающиеся потомками гиперборейцев. (Рис. 1).



Рисунок 1. Изображение с беломорского петроглифа

Рисунки располагаются группами и повествуют о совершенно разных сюжетах из жизни древних людей. Здесь изображено множество сцен охоты, рыбалки, повседневного быта. Кстати, именно здесь найдены самые древние в мире рисунки людей, стоящих на лыжах. Есть и сакральные изображения, а один из петроглифов даже рассказывает о деторождении. К слову, по поверью, если девушка приложит руку к изображению беременной женщины, она сама скоро станет матерью.

Вообще, археологический комплекс наскальных изображений включает в себя 39 групп, состоящий из более 2000 отдельных фигур. Присутствуют сцены охоты, сражений и ритуальных шествий. Размеры фигур варьируются в рамках от 5 см до 3 м. Среди беломорских петроглифов – самое древнее в Европе изображение лыжника. В комплекс Беломорских петроглифов также входят так называемые "Бесовы следки". Эта группа наскальных изображений расположена

также недалеко от Беломорска, в районе острова Шойрукша. На самом деле это скала, которая исписана многочисленными надписями, выполненными древним человеком. В Карелии эта скала носит название "Чёртов стул". Возраст этих изображений – 5-6 тысяч лет. Центральной фигурой этой группы петроглифов является фигурка беса или чёрта, который расположен поодаль от остальных изображений. Вокруг него множество разнообразных маленьких фигурок, как бы направленных в центр всей композиции. (Рис. 2). Расположены изображения очень плотно: звери, птицы, лодки, люди, сцены морской и лесной охоты. Название родилось не случайно: по нижнему краю скалы тянется цепочка из восьми следов босых ступней, то левой, то правой. Следы ведут к Бесу – самой крупной фигуре, выбитой с краю от основной массы рисунков. Бес изображен в профиль, высотой около метра. Древний художник выделил его профиль с выступающим носом и подбородком, кисть, стопу и мужское достоинство. Исследователи считают "беса" хозяином или божеством, а скалу с рисунками – местом жертвоприношений ему. Основой для рисунков нашим далеким предкам послужили большие куски серого сланца, которые в древности лежали около самой воды. Выбиты эти рисунки были древними художниками в эпоху неолита каменным отбойником на гранитных гладких скалах. «Кистью» древних людей были примитивные на вид куски кварца. Художники были весьма одаренные и талантливые.



Рисунок 2. Изображение беса

Внимательно рассматривая беломорские петроглифы, можно произвести их классификацию. За каждым рисунком кроется глубокий смысл: эти символы, прежде чем появиться на скалах, возникли в сознании людей.

1. Символ лодок, носовая часть которых выполнена в виде головы лосося. Между миром живых и потусторонним миром течёт река Забвения, и лодка – это средство ее переплыть. Лось – древний славянский символ преодоления препятствий. В старину на Руси лосем называли созвездие Большой Медведицы, Полярную звезду, которая всегда служила путеводной координатой, ведущей на север. (Рис. 3).

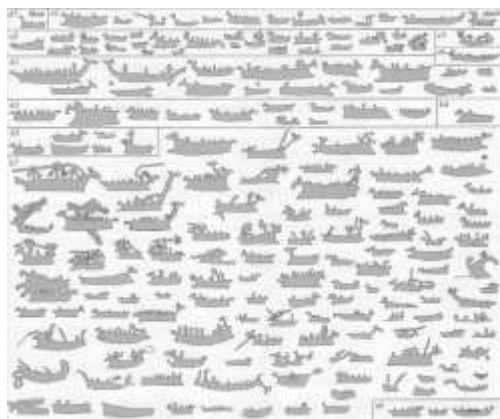


Рисунок 3. Изображение символа лодки с беломорского петроглифа

2. Колдуны с лосино-головными жезлами в руках – образ в комментариях не нуждается. (Рис. 4).



Рисунок 4. Изображение символа колдуна с беломорского петроглифа

3. Человек с оленем, лосем и медведем. Символика лосося уже рассмотрена. Образ оленя имел у славян особую роль, считался

царственным животным, его называли «туром», «чудным», «дивным зверем». Считался олицетворением предков. Олени переносили души умерших в потусторонний мир, множество их изображений было найдено на стенах древних ритуальных пещер, и на наших беломорских петроглифах. Медведь – символ Бога Велеса, путешественника между мирами.

4. Синтезированная символика. Как это использовалось, что за обряды проводились, и настоящую роль петроглифов расшифровать полностью учёные пока не в силах. Вот, например, то ли птица, а то ли самолет, то ли колесо, то ли летающая тарелка. (Рис. 5).



Рисунок 5. Изображение синтезированных символов с беломорского петроглифа

Петроглифы Карелии, Финляндии, Швеции и Норвегии, удалённые друг от друга на многие сотни и тысячи километров, тем не менее, очевидно схожи! Это очевидным образом свидетельствует о соблюдаемых канонах, идущих от одного источника знания. Очевидно, что именно эти изображения позволяют особым людям путешествовать в других измерениях, своим присутствием и волей изменять наш явный мир.

Сакральные центры, подобные Канозеру, существовали в различные эпохи и вновь становились востребованными. Исследователи отмечают, что основные сакральные изображения заимствовались и проносились почти в неискаженном виде через тысячелетия. Так, последние рисунки сделаны всего 200–300 лет назад, есть петроглифы, датируемые 5 – 4 тысячами лет до нашей эры, есть период, датируемый 1000 лет до нашей эры.

Неразрывная связь природы и человека реализуется переносом кровнородственных отношений на природу: первоначально на животных, затем на природные стихии и олицетворяющих их духов или богов. И тотемные предки, и духи, и боги различных мифологий находятся между собой в отношениях кровных родственников. По мнению учёных, искусство, как отражение трудовой деятельности, развивалось

параллельно религиозным представлениям человека, прежде всего реализовавшихся в мифах [7, с. 86].

Для донесения визуальной информации до зрителя (которым выступало племенное сообщество), реализующейся в наскальных рисунках, и её мифологической интерпретации, древние авторы рисунков вместе с шаманами очень тонко увязывали место изображения с природной средой. А время обряда выбиралось так, чтобы трансляция мифа или любой бытовой сцены, которая также была трактована как обрядовое действие, вызывали наиболее сильный эмоциональный отклик у его участников. Как известно, на крайнем русском Севере с середины мая до конца июля стоят "белые ночи". И в ранние утренние часы и поздние вечерние, солнце находится под острым углом к линии горизонта. Именно в это время рисунки, выбитые на поверхности камня на глубину до 3-4 мм, дают благодаря такому солнечному освещению наиболее четкий рельеф. Солнце перемещается по небосклону, соответственно перемещаются тени от рельефно выбитых в камне изображений и они непостижимым образом как бы "оживают", повествовательное действие приобретает реально магическое восприятие. В иное время дня солнечные лучи как бы "скрывают" рисунки, их плохо видно и, разумеется, обряд утрачивал бы свое фантазмагорическое воздействие (Рис. 6).



**Рисунок 6. Изображение синтезированных символов
с беломорского петроглифа на закате солнца.
Видна наибольшая читаемость рисунка**

Первооткрыватель Беломорских петроглифов Александр Линеvский (1902 - 1985) писал в своей книге, что для лучшего исследования «... требуется боковой свет (то есть низкое стояние солнца), чтобы на глянцеvитом, отражающем лучи фоне рассмотреть шероховатую, и оттого матовую, поверхность рисунка. Поэтому рисунки заметны не в одно время, а в разное, в зависимости от наклона скалы и угла преломления лучей солнца. Вот почему каждый приезд... даёт новые изображения, в то же время, вызывая досадную потерю времени на розыск прежде найденных петроглифов» [3, с. 36].

Карельские петроглифы – выдающиеся памятники, пользующиеся мировой известностью. "Каменная летопись", "Библия каменного века" – так их характеризуют исследователи [5, с. 108]. В конечном счете, ценность карельских петроглифов сопоставима с такими памятниками, как Кижи и руны "Калевалы".

Список литературы:

1. Анисимов А.Ф. Исторические особенности первобытного мышления. – Л., 1971. - 135, [2] с.
2. Зыбковец В.Ф. Дорелигиозная эпоха. – М., Издательство АН СССР, 1959. – 465 с., ил.
3. Линеvский А.М. Листы каменной книги. [Повесть из жизни древней Карелии]. – Петрозаводск: Каргосиздат, 1939. – 80 с.
4. Окладников А.П. Утро искусства. – Л., 1967. – 136 с.
5. Савватеев Ю.А. Каменная летопись Карелии. – Петрозаводск: «Карелия», 1990. – 117,[1] с. : ил.
6. Токарев С.А. Что такое мифология? Вопросы истории религии и атеизма. – М., Искусство, 1962.
7. Угринович Д.М. Искусство и религия. – М., Издательство политической литературы, 1982. – 288 с.
8. Шерстобитов В.Ф. У истоков искусства. – М., Искусство, 1971.

1.2. КИНО, ТЕЛЕ И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ЭСТЕТИКА ОБЪЕКТОВ СТАРИНЫ В ЦИКЛЕ КРАЕВЕДЧЕСКИХ ТЕЛЕПЕРЕДАЧ ТЕЛЕКАНАЛА «ПЕРВЫЙ ОБЛАСТНОЙ» (ОРЕЛ)

Новоженина Алла Сергеевна

*канд. искусствоведения, доц.,
Орловский государственный университет
им. И.С. Тургенева,
РФ, г. Орел*

AESTHETICS OF ANTIQUITY OBJECTS IN THE CYCLE OF LOCAL HISTORY TELEVISION PROGRAMS OF THE «PERVYU OBLASTNOY» (OREL) TV CHANNEL

Alla Novozhenina

*Ph.D. in History of Arts, associate Professor,
Orel state University,
Russia, Orel*

Аннотация. В статье определяются художественно-выразительные средства, создающие на региональном телеэкране эстетику «объектов старины». Автор анализирует феномен популярности краеведческой программы, созданной в 2014 году и существующей в эфире телеканала «Первый Областной» сегодня. Использован метод наблюдения, анализа, системного подхода к выбору средств художественной выразительности. Автор дает определение понятию «объекты старины» и прослеживает его эволюцию от социальных сетей до телевизионного эфира. Таким образом, под «объектами старины» можно понимать и памятные места, достопримечательности, и людей, которые неразрывно связаны с историей Орловщины, т. е. элементы и факты материального и нематериального историко-культурного наследия Орловского края.

Abstract. The article defines the artistic and expressive means that create the aesthetics of «ancient objects» on the regional TV screen. The author analyzes the phenomenon of popularity of the local history program

created in 2014 and existing on the First Regional TV channel today. The method of observation, analysis, and a systematic approach to the choice of means of artistic expression is used. The author deduces the concept of «objects of antiquity» and shows its evolution, from social networks to television broadcast. Thus, «objects of antiquity» can be understood as memorable places, sights, and people who are inextricably linked with the history of the Oryol region, i.e. elements and facts of the material and intangible historical and cultural heritage of the Oryol region.

Ключевые слова: объекты старины; эстетика; прогулки с краеведами.

Keywords: objects of antiquity; aesthetics; walks with local historians.

С 2010 года среди российских пользователей сети «Интернет» возникает повышенный спрос на визуальное исследование «объектов старины». В случае с группами, появившимися в социальных сетях, можно сказать, что под этим термином большая часть организаторов этих проектов имеет в виду архитектурные объекты прошлого, объекты культурного наследия, охраняемые государством, а также сохранившиеся на протяжении веков и вызывающие интерес как у ученых, так и простых обывателей разломы земной коры, уникальные природные ландшафтные особенности той или иной местности. Более подробно изучает этот феномен исследователь В.П. Чумакова [2]. Любители и профессионалы фотографии устраивали экспедиционные туры к обломкам эпох в надежде получить интересные уникальные снимки. Наравне с фотографиями в Рунете стали появляться и видеозарисовки объектов старины. Соцсети запестрили всевозможными группами и сообществами, наперебой рассказывающими истории знаковых мест. В Орле только в одной сети «ВКонтакте» таких групп несколько: «Улочки орловские», «Бомбоубежища города Орла», «Загадочные и таинственные места Орловской области», «Заброшенные объекты города Орла», «Прогулки по Орлу». У создателей этих групп в социальных сетях получилось привлечь внимание жителей региона к демонстрируемым объектам, в связи с чем появился спрос на справочную информацию историческо-краеведческого толка. Так появился телевизионный проект, который объединил интерес к объектам старины и предоставил профессиональную сопровождающую информацию по каждому из них. Проект вышел на телеканале «Первый Областной» в 2014 году под названием «Исторический квартал». Программа на сегодняшний день является одной из долгожителей

в эфире. За годы она несколько раз меняла название: «Прогулки с краеведом» в 2016 году и «Прогулки с краеведами» в 2019-м.

В каждой программе цикла съемочная группа вместе с экспертом-историком отправляется к определенному объекту, имеющему определенную ценность с краеведческой, исторической или культурной точки зрения. На территории Орловщины таких объектов много. Есть объекты, охраняемые государственными институтами, есть и такие, интерес к которым остался лишь на бумаге. Это либо ветхие дореволюционные постройки, восстановление которых требует помощи заинтересованных лиц, либо почти утраченные, застрявшие на стыке времен руины, отданные на уничтожение ветру, воде и времени. За шесть лет журналистами и краеведами было обследовано свыше 150 объектов на территории Орловской области. Начиная от дворянских усадеб и мемориальных квартир писателей, помещичьих домов, в которых сегодня продолжают жить в надежде на переселение люди, разрушенных в революционную эпоху храмов до пещер и катакомб, мест захоронений и т. д. В связи с чем само понятие «объект старины» получило более широкую трактовку.

Объектами старины в рамках телевизионной программы «Прогулки с краеведами» являются памятные места и события, истории, достопримечательности и люди, которые неразрывно связаны с историей Орловского края. Авторы программы помогают с разных сторон рассмотреть влияние этих вещей и событий на развитие региона и через конкретные объекты объемно представить картину исторического прошлого, показать героические и судьбоносные явления, сыгравшие важную роль в формировании как современной жизни, так и общественного пространства Орловской области.

Тема «эстетики руин» привлекает исследователей всего мира. Майлз Орвелл пишет, что руины – это «осколки», которые заставляют переосмыслить будущее страны» [3]. Демонстрация заброшенных индустриальных объектов советской эпохи помогает зрителю оценить современное урбанизированное пространство. Показ же архитектурных ансамблей дворянских усадеб царской России создает множество аллюзий и отсылки к культурному наследию страны в целом.

Перед зрителем предстают кадры, на которых современные постройки контрастируют с ветхими, разрушенными или с теми, которые, несмотря на свою старину, все еще не вышли из использования. Такие объекты наделены определенным шармом, несут определенную эстетику прошлого.

Рассказ эксперта-краеведа записывается на месте съемки. Он состоит из архивных сведений, воспоминаний относящихся к объекту

людей, упоминаний в литературе, справок, полученных из всевозможных инстанций, содержащих объект на балансе. Таким образом, каждая программа дает исчерпывающие сведения о каждом месте съемки.

Интерес к съемкам архитектурных объектов никогда не угасал у творческих работников телекомпаний. Панорамные съемки урбанистических объектов зачастую встречаются даже в новостных программах. Однако, чтобы передать эстетику старины на телеэкране, необходимо использовать определенный арсенал художественно-выразительных средств. Сегодня благодаря научно-техническому прогрессу в оснащении телестудий имеются квадрокоптеры, движущиеся камеры, позволяющие представить архитектурный объект на телеэкране масштабно и максимально разнообразно, с разных ракурсов. Программы краеведческой направленности имеют свой темпоритм и свои средства художественной выразительности, отличные к примеру, от тех, что используются в производстве новостной или развлекательной программы. На первый план здесь выступают сами «объекты старины», а не события сегодняшнего дня, с ними связанные. Рассказ о них будет увлекательным, если творческая группа, работающая над созданием программы, предоставит зрителю возможность увидеть, словно своими глазами, то, что видели они на месте съемки. Необходимо рассказать историю «картинками» так, чтобы они, сменяя друг друга, создавали определенную атмосферу, передавали настроение эпохи или людей, некогда имеющих к ним отношение.

Летающая камера в процессе съемок способна максимально приблизиться к объекту и максимально воспарить над ним, показывая весь архитектурный ансамбль, а также облететь его. Это очень важно при съемке статичного объекта. Необходимо сделать так, что изображение не было передано статичной фотографией, застывшим слайдом. Как писала Н.Л. Горюнова: «Статика, заложенная в природе самого снимаемого объекта, восполняется динамикой камеры и не вступает таким образом в противоречие с экранной образностью» [1]. Дабы избежать конфликта статики сооружений с динамичной природой экранного искусства, съемки содержательной части телепрограммы, в которой перед нами предстает рассказчик, стали вестись с использованием двух камер. Это дает возможность во время монтажной сборки программы ставить кадры разной крупности и избежать показа только «говорящей головы». Необычный ракурс, фокусировка на деталях, съемки с квадрокоптера, панорама и проезд – те средства выразительности, которые способны помочь в художественном решении каждой программы цикла.

Для удобства фиксации определенной арт-детали при монтаже программы «Прогулки с краеведами» стали использовать графические вставки. Сама деталь при этом выделяется, становится выпуклой, к примеру, «филенки» или «пилястры» на фасаде здания. Таким образом, созерцая наглядно предмет или деталь, относящуюся к целому объекту, зритель учится понимать и различать архитектурные стили. Если же объект съемки разрушен сильно, то с помощью компьютерной графики можно восстановить его и продемонстрировать зрителю первоначальный вид. В таком случае монтажное решение обогатит содержание программы. Памятные даты, связанные с демонстрируемым в программе архитектурным объектом, выводятся на экран с помощью графически оформленных текстов-титров. Так в программе 18.11.2020 года, повествующей об открытии в Орловской губернии земской управы в 1901 году, на экран выводились даты, связанные с историей здания, которое занимало это управление. За век с небольшим там успели разместиться и бакалатория, обком ВКП (б) и облисполком, орловский штаб партизанского движения, филиал Всесоюзного заочного машиностроительного института, затем филиал заочного института советской торговли и Орловский государственный университет экономики и торговли.

Повествование в такой программе тоже идет в своей манере. Перед нами увлекательный рассказчик, а не человек, отвечающий на задаваемые вопросы. В основном это историк, краевед, исследователь. Человек, находящийся в «материале» и для которого нет белых пятен в рассказываемой истории. Задача программы – донести правдивую информацию об объекте старины.

В то же время в любой программе из цикла «Прогулки с краеведами» каждый зритель найдет свои образы, знаки и символы. Те инструменты восприятия, которыми каждый из нас апеллирует, объясняя себе реальность. В показанных в программе объектах старины кто-то найдет знаки из прошлого, относящие его к детским или юношеским воспоминаниям, кто-то увидит, что все новое вырастает из старого, кто-то вновь переживет в своих чувствах встречу с предками.

«Рассматривая знаки, через которые взаимодействуют авторы и зрители, мы приходим к выводу, что через индексальность старого в изображениях проходит экзистенциальное переживание колебания между старым и новым, жизнью и смертью, субъективное, индивидуальное» [2]. Ведь, слушая рассказчика, повествующего о прошлом, мы не примыкаем к одному историческому нарративу памяти, а создаем свой, состоящий из множества мозаичных сюжетов, воображаемый фильм. Таким образом, происходит тот же магический процесс, что

в театре. Все смотрят одну и ту же пьесу, но каждый видит и чувствует свое.

Как эстетические объекты, объекты старины несут целый ряд экзистенциальных переживаний, прежде всего о жизни и смерти, соединении несоединимого, разрыве цепи времен. Таким образом, зритель благодаря демонстрации на экране объектов старины имеет возможность прикоснуться к элементам и фактам материального и нематериального историко-культурного наследия Орловского края.

Список литературы:

1. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч.1. – М., 2000. – С. 20–21.
2. Чумакова В.П. Эстетика руин в венакулярной фотографии русскоязычных социальных медиа: постановка проблемы исследования. – М. : Высшая школа экономики; Наука ТВ, 2018. – № 14.3.
3. Orwell M. America in Ruins: Photography as Cultural Narrative // American Art. – 2015. – Vol. 29 (1). – P. 9–14.

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В КИТАЙСКОМ АНИМАЦИОННОМ КИНО НАЧАЛА XXI В. НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ЖАНРА

Пань Улицзи

аспирант

*УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»,
Республика Беларусь, г. Минск*

DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE CHINESE ANIMATION FILM OF THE EARLY XXI CENTURY ON THE EXAMPLE OF WORKS OF ANIMALISTIC GENRE

Pan Wuliji

*Post-graduate student of the educational establishment
«Belarusian State University of Culture and Arts»,
Belarus, Minsk*

Аннотация. Бурное развитие науки и техники рубежа XX – XXI вв. способствовало формированию цифровых технологий в сфере анимационного кино Китая. Преимущества использования технологии 3D анимации в мультипликационных фильмах становятся все более очевидными, а уникальный стиль компьютерной обработки и моделирования также стал отличаться довольно высокой художественной ценностью и позволил значительно расширить диапазон технических возможностей анимационного кино, что и определяет актуальность данной статьи.

Abstract. The rapid development of science and technology at the turn of the XX - XXI centuries helped shape digital technology in China's animated film industry. The advantages of using 3D animation technologies in animated films are becoming more obvious, and the unique style of computer processing and modeling also began to be distinguished by high artistic value and significantly expand the range of possibilities of animated films, which determines the relevance of this article.

Ключевые слова: анимационное кино; мультипликация; анималистический жанр; искусство; цифровые технологии.

Keywords: animated films; animation; animal genre; art; digital technologies.

Анималистические образы были невероятно важны для анимационного кино на протяжении всей истории его развития, так как зачастую они являются основными персонажами произведения. Для внесения разнообразия в характеристики внешнего облика персонажей в XXI в. повсеместно применяется технология компьютерного моделирования. Разработчики 3D-моделей посредством компьютера создают скелет животных, накладывают на него мышцы и кожу, непрерывно фиксируют необходимую в фильме мимику, благодаря чему движения и выражения персонажей становятся более богатыми и разнообразными [1, с. 222].

3D анимация в Китае, в отличие от стран Европы и США, сформировалась относительно поздно и развивалась в более сложных обстоятельствах, знания в области дизайна персонажей трехмерной компьютерной анимации недостаточно глубоки, а с технической точки зрения во многих картинах прослеживаются некоторые недостатки. Чтобы сократить этот разрыв, Китай XXI в. постепенно расширяет сферу исследования и применения технологии компьютерной графики в мультипликационных фильмах.

Институт автоматизации Китайской академии наук основал Центр науки и искусства в 2000 г. Компьютерные технологии, задействованные в сфере искусства, помогают при создании трехмерных изображений, моделировании и создании трехмерных анимационных фильмов высокой четкости. В начале XXI в. коллектив создал ряд анимационных фильмов на анималистическую тематику. Среди этих работ можно выделить «Карнавал животных» режиссера Чжана Чжи, «Король Милу» режиссера Го Вэйцзяо и «Приключения лисенка» режиссера Гэ Шуйина.

Как в живописи, в анимации самое главное в создании художественного образа животных – это воплощение и отражение их эстетической ценности. Образ абстрактного анимационного персонажа животного должен отражать характеристики, выделяющие данный абстрактный персонаж, придавая ему уникальность. При моделировании животных обычно акцент делается на утрированных движениях персонажа, а иногда и на красоте и плавности деталей. Благодаря компьютерным технологиям можно создавать самые необычные, сюрреалистичные образы животных и добиваться наибольшей детализации и многогранности их облика.

При помощи технологий компьютерного моделирования в образах животных проявляется трехмерная визуальная эстетика, а ощущение достоверности достигается при помощи приема антропоморфизации. Кроме того, неодушевленным объектам и животным также можно придавать человеческие чувства, характер и эмоции, превращая их анимированных персонажей.

Например, персонажи-животные в китайском мультфильме «Король Милу» (Режиссер Го Вэйцзяо), вышедшем в прокат в 2009 г., были «заимствованы» в мифологии и фольклоре Китая [2]. Для создания визуальных элементов животных принимались во внимание особенности традиционной китайской живописи и анимации, что отразило национальный колорит.

Подобной эстетикой обладали и мультфильмы серии «Медведи-соседи» (Режиссер Дин Лян, Лю Фуюань), вышедшие в прокат с 2014 по 2020 гг. Образы животных в данных мультфильмах посредством технологий производят мощный визуальный эффект благодаря детализации изображения и грамотно подобранному аудиовизуальному ряду. Степень антропоморфизации образов животных также сыграла важную роль. Таким образом, художественное отображение образов животных вступило в более сложную и разнообразную стадию развития.

«Легенда о кролике» – это трехмерный анимационный фильм режиссера Сунь Лицзюня, вышедший в 2011 г. и посвященный культуре и философии традиционных китайских боевых искусств. Картина была создана школой анимации при Пекинской киноакадемии, являющей собой высший уровень анимации в Китае, и киностудией Tianjin North Film Group. В данной картине представлено множество антропоморфных персонажей-животных, таких, как главный герой-кролик, а также второстепенные персонажи, такие, как обезьяна, кошка, тигр, выдра, ящерица, свинья и лиса. При создании образов этих животных впервые использовались технология создания 3D фактуры шерсти, технологии захвата мимики и движений, что обеспечило необычайную реалистичность визуальных эффектов [3, с. 82].

Таким образом, с начала XXI в. цифровые технологии в Китае постепенно превращаются в зрелые приемы и методы, которые могут использоваться в кинематографе. Они предоставили создателям различных видов и жанров анимационных фильмов пространство для воображения. Появление и развитие компьютерных 3D-технологий стало важным поворотным моментом в развитии анимационных фильмов, а также совершенно новой средой для развития анимационных фильмов в новом веке. Благодаря научно-технической поддержке образы животных в анимации отражают современность и разнообразие искусства.

Внедрение анимационного искусства и компьютерных технологий постепенно превратились в новую тенденцию развития в XXI в., а требования к их созданию постоянно повышаются.

Список литературы:

1. Лань Ша. 3D дунхуа цзишу цзай дяньин чжун дэ инъюн яньцзю. Прикладное исследование технологий 3D анимации в кино / Лань Ша // Кэянь шо цзяоюй. – 2020. – С. 222.
2. Цзоу Гуанъюй, Су Либинь. «Милу ван» – и бу ю миньцзу тэсэ дэ дунхуа дапянь. «Король милу» – анимационный блокбастер с национальной спецификой / Цзоу Гуанъюй, Су Либинь // Инши чжицзо. – 2009. – С. 70–71.
3. Чжао Лицзинь. Цзяньси гочань юань 3D лити дунхуа дяньин «Ту ся чуаньци». Краткий анализ отечественного оригинального трехмерного мультипликационного фильма «Легенда о кролике» / Чжао Лицзинь // Ганьсу кэцзи (Наука и техника Ганьсу). – 2013. – 82–84.

1.3. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

МЕТОДИКА РАБОТЫ В ДЕТСКОМ ХОРЕ НАД ЭЛЕМЕНТАМИ АНСАМБЛЯ

Панфилова Анастасия Константиновна

*преподаватель,
Белоусовской школы искусств,
РФ, г. Белоусово*

METHODS OF WORKING IN A CHILDREN'S CHOIR ON ENSEMBLE ELEMENTS

Anastasia Panfilova

*Teacher of the Belousov's school of art,
Russia, Belousovo*

Аннотация. В этой статье рассматриваются некоторые аспекты методики работы в детском хоре. Автор уделяет особое внимание разным приемам ансамблевого пения в исполнении хоровых произведений.

Abstract. This article discusses some aspects of working methods in children's choirs. The author pays special attention to various techniques of ensemble singing in the performance of choral works.

Ключевые слова: детский хор; ансамбль; унисон; музыкальный строй; дикция; единая манера звукообразования.

Keywords: children's choir; ensemble; unison; musical system; diction; unified manner of sound formation.

В процессе обучения юных музыкантов основам певческого искусства, их музыкального просвещения, в практической работе воспитываются не только необходимые для исполнительской деятельности профессиональные навыки, но и формируются высокие нравственно-этические идеалы, возвращается духовное богатство, что является главной задачей хорового искусства. При большом росте хоровых коллективов в настоящее время издается малое количество научных

современных исследований по данной тематике, поэтому совершенствование методики работы с музыкальным коллективом является весьма актуальным в настоящее время. Хоровое пение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение каждого ребенка слышать свою партию и хор в целом, приравнивать, подчинять свой голос общей звучности, гибко согласовывать свои действия с действиями других учеников. Таковым органическим слиянием является ансамбль, который предполагает уравновешенность и согласованность всех выразительных элементов хорового звучания. Ансамбль в хоровом пении складывается из различных компонентов, каждый из которых отражает ту или иную сторону слаженного исполнения. В связи с этим существует следующая дифференциация ансамблей: унисонный ансамбль (ансамбль одноголосного пения, при котором образуется полное динамическое, тембровое, метроритмическое, темповое слияние голосов); динамический ансамбль (слитность голосов по силе звучания); ритмический ансамбль; темповый ансамбль (единство темпового исполнения, тесно связано с ритмическим ансамблем); тембровый ансамбль; дикционный ансамбль; гармонический ансамбль; полифонический ансамбль (относительное равновесие голосов в зависимости от тематического материала); ансамбль солирующей партии или солирующего голоса (партии); частный ансамбль (слитность звучания голосов, какой-либо отдельной партии); общий ансамбль (уравновешенность в звучании между разными партиями, то есть ансамбль всего хора) [1].

Поскольку хоровое пение – творчество коллективное, то выработка вокально-хоровых навыков предполагает прежде всего коллективную основу – элементы хоровой звучности совершенствуются только в результате коллективной работы. Хоровой ансамбль помогает выработке одновременно строя, дикции и нюансировки. Действительно, контролируя, например слитность исполнения поэтического текста, руководитель совершенствует технику дикции учеников; чистота коллективного интонирования, интонационный ансамбль выражается в хоровом строе и т. д. [2]

Хоровое пение – ансамбль унисонов. В основе хорошего ансамбля лежит работа над унисонным ансамблем хоровых голосов (в полном и октавном унисоне). При этом главное внимание уделяется воспитанию у хористов умения слушать и слышать друг друга [3].

В работе над ритмическим ансамблем важно воспитать ощущение пульсации, чередования сильных и слабых метрических долей (первые слегка акцентируются). Простые размеры для исполнения легче, нежели сложные. Наибольшую трудность представляют смешанные, переменные – несимметричные размеры, которые все чаще применяются в

современном хоровом письме. Задача руководителя – готовить учеников к овладению этими метрическими структурами. В целях сохранения ритмического ансамбля полезно применить способ дробления долей, принятых за единицу метра. Например, в некоторых произведениях медленного темпа легко потерять ощущение ритмической пульсации. Тогда-то и следует подсказать певцам прием дробления долей на более мелкие (четверти – на восьмые, восьмые – на шестнадцатые). Это помогает ощутить внутренний пульс, движение музыки, преодолеть статичность, расплывчатость в исполнении.

Если в произведении встречается смена темпа, то новый темп необходимо организовать с самого начала нового фрагмента, не допускать постепенного вхождения в темп. Делается это следующим образом: 1) при переходе от медленного темпа к быстрому от последней метрической доли первого фрагмента «отщепляется» ровно столько времени, сколько требует основная доля нового размера; таким образом, участники должны почувствовать новый темп: уже в конце первого фрагмента; 2) при переходе от быстрого темпа к медленному важен момент ауттакта ко второму, новому фрагменту. Это дыхание следует брать в новом, медленном темпе [4]. В работе над произведениями с пунктирным ритмом важно следить за тем, чтобы первый звук (нота с точкой) тянулся с тенденцией к увеличению длительности, а второй звук (короткий) исполнялся легко, стремительно, с тенденцией к сокращению длительности; при этом слоги, приходящиеся на короткие звуки, нужно произносить легко, свободно и быстро, не делая ничего лишнего. Работа над ритмическим ансамблем тесно связана с воспитанием у певцов навыков одновременного взятия дыхания, начала пения (вступления) и снятия звука (окончания).

Динамическое равновесие голосов устанавливается в неподвижных нюансах; когда же звук выровнен в определенной заданной динамике, можно переходить к работе над ансамблем в выполнении подвижных нюансов. В этой связи важно выработать – у всех участников хора одинаковый принцип регулирования-громкости звука посредством певческого дыхания и использования резонаторов (упражнения на филирование и усиление звука, с помощью мышц живота, пение открытых гласных). Работая над динамическим ансамблем, руководитель должен знать, что у каждого коллектива имеется свой диапазон, предел силы звука, когда голоса звучат свободно и естественно. Динамика *fortissimo* не должна достигаться форсированием звука. Всякий чрезмерный нажим противоречит природе певческих голосов, нарушает ансамбль. Каждое произведение имеет свою фактуру изложения (гармоническую, гомофонно-гармоническую, полифоническую или в

различных сочетаниях). Ей соответствуют определенные нормы динамического равновесия голосов. Так, в полифоническом произведении динамический ансамбль будет соответствовать развитию тематического материала. Здесь надо уметь выделять те голоса-тембры, которые ведут основную линию голосоведения, подчинять ей звучание остальных голосов. Гармонической фактуре присуще динамическое равновесие голосов. В гомофонно-гармонических произведениях динамически выделяются голоса, ведущие мелодию [5].

Руководитель обязан определить место и роль каждой партии и каждого певца в работе над ансамблем. Здесь имеет значение: расположение певцов в хоре, единая манера звукообразования, ясное представление идейно-художественного содержания произведения, вокально-хоровая культура хористов. Процесс певческого дыхания нужно довести до сознания участников хора и последовательно отработать его механизм, на каждом занятии напоминать хористам принципы певческого дыхания, следить за правильностью его выполнения. Правильному дыханию соответствует ощущение свободы, свободного прохода дыхания к резонатору. Формирование навыка цепного дыхания есть важнейший принцип вокально-хоровой работы детского коллектива. При этом необходимо вырабатывать у каждого ребенка навык осторожного подключения к общему ансамблю, незаметного «вхождения» в свою партию таким образом, чтобы не нарушить стройность общего звучания.

В овладении техникой пения большую роль играет выработка единой манеры звукообразования. Для хорового пения, в котором участвует целый коллектив учеников, вопрос единой манеры звукообразования приобретает особое значение, так как от этого зависит хоровой ансамбль, слитность звучания. Основная цель работы хормейстера над вокальной дикцией сводится к тому, чтобы научить участников хора петь осмысленно и художественно выразительно. Хоровое исполнение неразрывно связано с понятием строя. Умение хористов чисто интонировать ступени лада, интервалы, аккорды, взятые в мелодическом изложении, называется мелодическим (горизонтальным) строем; умение певцов выстраивать интервалы и аккорд в одновременном звучании – гармоническим (вертикальным строем). Таким образом, ансамблевое хоровое пение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение каждого певца слышать свою партию и хор в целом, приравнивать, подчинять свой голос общей звучности, гибко согласовывать свои действия с действиями других певцов. Ансамбль в хоровом пении складывается из различных

компонентов, каждый из которых отражает ту или иную сторону сложенного исполнения музыкального произведения.

Список литературы:

1. Огороднов Д. Методика музыкально-певческого воспитания: Учебное пособие. – Москва: Планета музыки, 2014. – 224 с.
2. Ламперти Д.Б. Техника бельканто: Учеб. пособ. / Пер. Н.А. Александровой. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2013. – 47 с.
3. Кеериг О. Хороведение: Учеб. пособие. – Санкт-Петербург: ГУКИ, 2004. – 188 с.
4. Лихоманова Н. Работа хормейстера над звуком: Методическая разработка. – Санкт-Петербург, СПбГУКИ, 2003. – 24 с.
5. Назаров В. Любительский академический хор: Учебно-методическое пособие. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007.

1.4. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

К НЕКОТОРЫМ АСПЕКТАМ ИЗОБРАЖЕНИЯ СМЕРТИ В ЕВРОПЕЙСКОМ СИМВОЛИЗМЕ

Горбунова Анна Михайловна

студент,

Национальный исследовательский

Томский государственный университет,

РФ, г. Томск

SOME ASPECTS OF THE DEPICTION OF DEATH IN EUROPEAN SYMBOLISM

Anna Gorbunova

Student of

National Research Tomsk State University,

Russia, Tomsk

Аннотация. В статье анализируется то, как депрессивные настроения в социуме, пессимизм, апатия, усталость от жизни, характерные для рубежа XIX–XX вв., отразились в творчестве европейских художников–символистов. В фокусе исследовательского интереса оказываются Оскар Цвинчер, Хуго Симберг и Арнольд Бёклин. Рассматриваются причины, по которым художники прибегают к визуализации образа Смерти, а также модификации данного образа в восприятии творцов, отход от принятого канона изображения Смерти под влиянием идеи низвержения старых правил и крушения укоренившегося миропорядка.

Abstract. The article analyzes how the depressive moods in society, pessimism, apathy, life fatigue, characteristic of the turn of the 19th – 20th centuries, were reflected in the work of European symbolist artists. The focus of research interest is Oscar Zwincher, Hugo Simberg and Arnold Böcklin. The reasons why artists use the visualization of the image of Death considered. Besides, the author analyzes the modifications of the image in

the perception of creators under the influence of the idea of the collapse of the rooted world order.

Ключевые слова: символизм; модерн; образ смерти; Оскар Цвинчер; Арнольд Бёклин; Хуго Симберг.

Keywords: symbolism; modern; the image of death; Oscar Zwincher; Arnold Böcklin; Hugo Simberg.

Символизм имеет репутацию одного самых таинственных течений в мировом искусстве. Он возник в 1870–80-х годах во Франции, но пика популярности достиг на рубеже XIX–XX веков. Для представителей данного направления первостепенную роль в изобразительном искусстве играло содержание картины, а не цветовая гамма, форма или техника исполнения. Художники писали то, на что резонировала душа, экстраполируя свои внутренние переживания на полотно. Своёобычными чертами символизма являются загадочность, недосказанность образов наряду с обращением к вопросам, которые актуализировались в социуме на пороге XX века. Можно утверждать, что художников–символистов, по большей степени, интересует мир, который нельзя понять при первом и единственном приближении – имеет значимость тайная сущность изображённого. Показательно, что творцы любили обращаться к античной мифологии, а также к библейским сюжетам. Вероятно, это происходило потому, что мировоззрение людей в эти исторические периоды было более рафинированным – человек одушевлял мир с помощью богов и разнообразных незримых сущностей.

В свою очередь символизм находится в тесной связи со стилем модерн, возникшим на излёте XIX века и главенствовавшим в пространстве культуры вплоть до начала Первой Мировой войны. Модерн считается последним «большим» стилем в искусстве ввиду того, что он проявил себя практически повсеместно – в живописи, графике, скульптуре, архитектуре, декоративно–прикладном искусстве. Конвергенция данных явлений в искусстве привела к тому, что в конечном итоге мощь стиля модерн поглотила символизм. Действительно, символическая подоплёка – не редкость для произведений искусства, которые можно классифицировать как модерн. Последний вбирает в себя широкий спектр тем, среди которых любовь, надежда, грех и, что немаловажно, смерть с различными ее атрибутами.

Обращение к историческому контексту периода рубежа XIX – начала XX вв. вынуждает констатировать усталость общества, его стремление пересмотреть сложившийся миропорядок, отойти от укоренившихся культурных императивов. Здесь сказались и революции, и

бесконечные кровопролитные баталии, к примеру, Наполеоновские войны в начале XIX века, Крымская война (1853–1856 гг.), Франко–прусская война (1870–1871 гг.). В целом, для данного периода характерно понятие «Fin de siècle», которое явилось синонимом утончённости переживаний и нервной обострённости ощущений; индикатором пессимизма, утомления от жизни. К явлениям конца XIX века относится отказ от общепринятых моральных норм, кризис общественного сознания и другие проявления упадка. На экзистенциальный кризис, царящий в социуме в рассматриваемый временной отрезок, художники откликнулись целым рядом произведений, в которых в притчеобразной, часто символической форме, представлена тема смерти и небытия. Ярким примером использования каноничного образа смерти, несущей мучительную боль, может послужить картина немецкого художника Оскара Цвинчера «Горе» 1898 года.



Рисунок 1. Оскар Цвинчер «Горе»

Произведение с точностью отражает чувства, которые испытывает главный герой, потерявший близкого человека. Его скорбь, как тяжелый валун, давит на мужчину, не давая ему возможности выбраться из депрессивного состояния. Образ Смерти, облачённой в чёрное одеяние, её

цепкие заострённые когти и безжалостность, с какой она держит героя под обременительным грузом горя, вызывают страх и трепет. Особая роль отводится мастером затемнёному колориту картины, который усиливает её воздействие на реципиента. Что же касается символов, с помощью которых проявляются авторские интенции, то, в первую очередь, это гиперболизированный образ Смерти в виде скелета. Она доминирует, властвует над людьми, ведь она показана автором выше, крупнее, чем люди. Её намеренно увеличенные ладони с длинными ногтями ещё более усиливают драматический эффект. Камень, как основной атрибут Смерти на полотне, символизирует тот груз скорби, который, сковывая человека в подавленном состоянии, не позволяет ему подняться и двигаться дальше. Надломы и трещины, которые можно заметить, на поверхности камня приглашают понять, что смерть – это ситуация, которая нарушает и разрушает привычный ход вещей.

Безусловно, смерть, вызывает у людей отрицательные эмоции – боль, одиночество, фрустрацию. Тем не менее, на картине «Сад смерти» (1896 год) кисти финского художника Хуго Симберга можно увидеть неканоническую, совершенно иную трактовку темы смерти.



Рисунок 2. Хуго Симберг «Сад смерти»

Дело в том, что Х. Симберг помещает в одно изобразительное поле скелеты (знаки смерти) и горшечные растения (знаки жизни), что вызывает некий диссонанс. Следует отметить, что полотно не транслирует ту мрачную, суггестивную силу, которую сообщает своему произведению

выше упомянутый О. Цвинчер. Как отмечает А.В. Григораш: «Смерть изображена не угрожающей. Склонивший голову набок скелет с веточкой вызывает умиление. Нет ни страха смерти, ни насмешки над ней. Главное настроение – скорее спокойствие» [1, с. 69]. Известно, что Х. Симберг не сопровождал свои работы теоретическими комментариями, поэтому можно только предполагать, что хотел сказать автор этим произведением. Представляется, что скелеты, облачённые в чёрные плащи, символизируют смерть как таковую, но тот факт, что они с любовью относятся к цветам, и им не чуждо проявление заботы по отношению к ним, говорит об извечном сосуществовании жизни и смерти, притом смерть является естественным уделом каждого живого организма. Согласно другим трактовкам, столь нетривиальный образ Смерти был создан художником, чтобы смягчить человеческий страх перед неминуемым концом.

Говоря о символике на картине Х. Симберга, необходимо обратиться к цветам. Желтый, как писал Гёте в своём учении о цветах, является «в своей чистоте и ясности» приятным и радостным, однако «он очень чувствителен и производит неприятное впечатление, если он загрязнён...» [2, с. 351]. На картине можно заметить, что жёлтый именно «загрязнён» за счёт примеси тёмного цвета. Таким образом, жёлтый имеет двоякую природу, как и сосуществование на одном полотне жизни и смерти. Чёрный же – постоянный спутник Смерти, это цвет траура, он олицетворяет погружение во мрак и печаль. Всё вокруг, кроме образов Смерти, заполнено активным цветом, что довольно непривычно видеть на картинах с тематикой подобного рода. В данной связи, необходимо признать, что Хуго Симберг порывает с каноном в изображении смерти. Он демонстрирует, что даже образ, имеющий столь негативные коннотации, может быть воспринят в более позитивном ключе.

Третий, наиболее «компромиссный» подход к изображению смерти символистами, находим на картине «Остров мертвых» (1883 год) швейцарского живописца Арнольда Бёклина.



Рисунок 3. Арнольд Бёклин «Остров мертвых»

Он дискредитирует образ смерти как необходимый элемент картины на эту тему. На картине А. Бёклина изображена обитель смерти, где находят свой последний приют души умерших людей. Ранее отмечалось, что символисты обращались к мифологии Древней Греции и Рима. Очевидно, что в основе сюжета исследуемой картины А. Бёклина лежит античный миф о том, что души героев и любимцев богов отправляются на одинокий остров. На полотне изображены двое в лодке – гребец и фигура, облачённая в долгополую белую одежду; рядом с которой находится продолговатый предмет (по-видимому, гроб). Гребец в данном случае вызывает ассоциации с Хароном – перевозчиком мёртвых через реку Стикс – единственная водная артерия в Царстве бога Аида. Ключевая роль на полотне отводится пейзажу. Взгляд привлекают внушительные кипарисы, которые находятся в центре картины. Их тёмно-зелёная крона с древности служила эмблемой печали. Д. Тресиддер отмечает: «В Греции кипарис имел двойственную репутацию: он был символом мрачного бога подземного царства Гадеса и более жизнерадостных богов Зевса, Аполлона, Афродиты и Гермеса. Такая противоречивость может объяснить, почему он стал символом возрождения и жизни после смерти в траурных церемониях» [3, с. 143]. В античном мире видовое разнообразие растений в царстве мёртвых исчерпывается плакучими ивами и кипарисами, которые греки увязывали с заупокойным культом. Эти деревья традиционно высаживались на древнегреческих и древнеримских кладбищах, олицетворяя собой скорбь. Возвращаясь к картине А. Бёклина, следует также акцентировать внимание на пасмурном небе. Общий колористический строй произведения базируется на серых тонах. Надо заметить, что античный мир стойко увязывал этот цвет с трауром. Ко всему прочему, серый цвет символизирует смирение,

меланхолию и безразличие. Представленный А. Бёклином пейзаж вызывает особый трепет и, «излучает метафизический покой вечности», как подметил В.В. Бычков в работе «Метафизика пейзажа в символистском искусстве» [4, с. 55]. Считается, что «Остров мёртвых» – это один из символов эпохи рубежа XIX – XX столетий. После многочисленных войн и революций картина Бёклина с её трагично–меланхолическим характером была воспринята как настроение людей во плоти.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что в конце XIX века в обществе царили крайне депрессивные, апатичные настроения. Это проявилось и в живописи, которая говорит с нами на языке символов. Последние позволяют увидеть за внешне простой формой богатый внутреннее наполнение художественных произведений. Симвомагичен тот факт, что многие авторы, предвкушая «fin de siècle», так или иначе, обращались к теме смерти. При этом художники стремились отойти от привычных форм и строгих канонов и, под влиянием данных идей, образ смерти перестал восприниматься художниками однозначно. Так, смерть может как «давить» на человека и его душу, выступая в качестве абсолютно отрицательного образа, приносящего боль. В данном случае она «связывается с тотальной фрустрацией всех витальных и социальных потребностей человека, и ей приписываются всевозможные страдания и лишения» [5, с. 68]. С другой стороны, Смерть способна возвращать человеческие души и ухаживать за ними в своём саду, что отражает перемены в видении мира человеком. Присутствие Смерти угадывается и в пейзажном жанре – красноречивым примером является здесь картина Арнольда Бёклина. Сюжет с душами умерших, которые покоятся на «Острове мёртвых» воплощает идейно–эстетические установки символизма и позволяет прочувствовать свойственные эпохе конца XIX – начала XX вв. меланхолические настроения. Важная роль на картинах символистов отведена символике цвета. Учитывая тематику смерти, на проанализированных работах, в них, со всей очевидностью преобладают ахроматические цвета. Они отражают скорбь, мрак, боль утраты. Чёрный и белый цвета – вечные спутники образа Смерти. Помещая жёлтый цвет в контекст, художники сообщают своим работам выразительность.

Список литературы:

1. Григораш А.В. *Vim mortis* в саду смерти Хуго Симберга // Художественная культура. – 2020. – № 2. – С. 60–75.

2. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая) / С.В. Месяц. – М. : Кругъ, 2012. – 464 с.
3. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – М. : Гранд : ФАИР–Пресс, 1999. – 443 с.
4. Бычков В.В. Метафизика пейзажа в символистском искусстве // Культура и искусство. – 2020. – № 4. – С. 53–70.
5. Кленина Е.А. Символизация смерти и практическое без–смертие / Е.А. Кленина, А.Е. Песков // Вестник АГТУ. – 2013. – № 1 (55). – С. 66–70.

ТЕМА ТРУДА В ЕВРОПЕЙСКОМ И КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 20 ВЕКА

Ли Чжоухуэй

*Аспирант,
УО Белорусский государственный
университет культуры и искусств,
Республика Беларусь, г. Минск*

LABOR THEME IN EUROPEAN AND CHINESE MUSICAL ART OF THE 20TH CENTURY

Li Zhuohui

*Post-graduate student of the educational
establishment «Belarusian State
University of Culture and Arts»,
Belarus, Minsk*

Аннотация. В музыкальном искусстве тема труда постепенно возникла и развивалась по мере исторических изменений и процессов реформирования социальной структуры. Будучи членами трудового коллектива общества, китайские и европейские деятели искусства с сильным чувством социальной ответственности непрерывно обращаются к жизни и духовному облику трудящихся, чтобы отразить текущее состояние общества и выразить художественные концепции.

Abstract. In the art of music, the theme of labor gradually emerged and developed as historical changes and processes of reforming the social structure. As members of the community workforce, Chinese and European artists with a strong sense of social responsibility continually look to the life and spirit of workers to reflect the current state of society and express artistic concepts.

Ключевые слова: тема труда; музыкальное искусство; характер трудящихся людей.

Keywords: The theme of labor; musical art; the nature of working people.

В начале 20-го века китайская музыка, связанная с трудовой тематикой, проявляется в виде популярных песен, основное содержание

этих произведений описывает тяжелую жизнь крестьянских и рабочих трудовых коллективов. С началом гражданской войны и Войны сопротивления японским захватчикам в 1920-х и 1930-х годах песни, касающиеся рабочего класса, приобретают большое значение. Музыкальные песни не только выражают несчастную жизнь рабочих, крестьян, ремесленников, рыбаков, певиц и людей других профессий, но также показывают условия производственной жизни профессиональных рабочих в основных революционных районах, выражают стремления этих людей к свободе и дух сопротивления. С упадком сельской и процветанием городской экономики, связанная с трудом традиционная народная музыка проникает в город и начинает развиваться в направлении профессионализма, что также способствует созданию и развитию современного музыкального образования в Китае [1].

С основанием Нового Китая, социалистическое строительство также начало включаться в музыкальное творчество, что в основном проявляется в восхвалении героического образа труда рабочего класса. В отношении демонстрации конкретных профессий музыкальное искусство в основном описывает оптимистический дух борьбы и позитивную жизненную позицию трудовых коллективов в различных развивающихся отраслях. С точки зрения содержания национальной инструментальной музыки, в фокусе выражается радость производственного труда рабочих, крестьян, рыбаков и пастухов посредством скачкообразного веселого ритма. Во время Культурной революции музыка на трудовую тематику приобретает политическую окраску, она начинает играть заметную роль в пропаганде. Лейтмотивом музыкальных произведений становится восхваление и прославление морального облика трудящихся всех социальных слоев, но в то же время происходит отдаление от тягот и невзгод реальной жизни. После политики реформ и открытости музыкальные художественные произведения приобретают прорывным содержание и выделяют неутомимость и другие прекрасные внутренние качества трудовых коллективов (честность женщин-рабочих и работниц текстильной промышленности), которых легко не заметить.

В первой половине 20-го века европейские войны шли непрерывно, экономический кризис ужесточался, экономическое развитие разных стран различалось. Музыка, связанная с сюжетами труда, в основном концентрируется в революционных исторических песнях Германии, Венгрии, Великобритании, Испании и других крупных стран. Содержание песен в основном показывает тяжелую жизнь и политическую сознательность крестьян и рабочих, вместе с тем демонстрирует борьбу

трудовых коллективов нижнего социального слоя за право на труд и свободу, благодаря чему вскрываются фундаментальные социальные противоречия между пролетариатом и буржуазией [2].

После Второй мировой войны, экономики европейских стран ослабли и срочно нуждались в восстановлении. Атмосфера социальных реформ и строительства влияет на развитие индустриальной музыки, множество произведений которой уделяют внимание трудящимся, занятым в дорожно-строительной и угледобывающей промышленности и отдают дань уважения рабочему классу. В это время некоторые европейские страны находятся в состоянии экономического и политического хаоса, рабочие движения протеста за трудовые права по-прежнему являются основным содержанием музыкальных песен, а разоблачение уродливого поведения буржуазии становится конечной целью.

С 1970-го года до конца 20-го века общее содержание различных песен на тему труда в Европе с одной стороны фокусируется на повседневной жизни трудящихся транспортной отрасли. С другой стороны обращается к выражению внутренних чувств очерствения, беспомощности и неудовлетворенности трудовых коллективов нижнего социального слоя, критикуя несправедливое обращение и разницу между богатыми и бедными.

В 20-м веке европейская музыка постепенно вступает на путь развития структуры современной музыки, вместе с тем фундаментальная концепция, техника и теория влияют на музыкальное творчество с сюжетами труда. Обширное воздействие духовного подхода современной музыки способствует формированию разнообразных музыкальных стилей на трудовую тематику в 20-м веке. В сравнении с прошлым, метод выступления, посредством сочетания науки и техники с искусством, становится новым направлением развития. Кроме того, народные песни, подчеркивающие природу труда, наследуются и развиваются, а заимствование различных культур также становится новым выразительным средством. Европейские страны проводят сбор народных музыкальных произведений, в большей части народных песен образуется заметная связь темы труда и повседневной жизни трудящихся традиционного земледелия, животноводства и рыболовства. В тоже время в 20-м веке песни связанные с сюжетами труда и инструментальная музыка сочетают в себе черты этнической музыки разных стран, за счет чего достигается защитная роль национальной культуры. Развитие науки и технологий изменило модель общественного производства, в музыке рабочих акцент постепенно смещается от демонстрации классовой позиции к выражению чувств отдельного человека, в целом

индустриальная музыка фактически показывает упадочную тенденцию развития. Музыка на трудовую тематику, всегда существующая в рабочем классе, по-прежнему имеет историческое и практическое значение, она может отражать самые реальные условия жизни и проблемы, с которыми сталкиваются трудовые коллективы в обществе.

Список литературы:

1. Сюй Симао, Юй Ичжи. Общий курс по истории китайской музыки и оценке известных произведений / Сюй Симао, Юй Ичжи // Издательство Шанхайского музыкального института. – 09.2009. -259 с.
2. Цянь Жэнькан. Толкование избранных революционно-исторических песен Европы и США / Цянь Жэнькан // Издательство «Вэньхуа ишу». – 1989. – 602 с.

РАЗДЕЛ 2.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

2.1. ИНФОРМАЦИОННЫЕ СИСТЕМЫ И ПРОЦЕССЫ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ФУНКЦИИ РОДИТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Абдымомунова Гулжамыш Асековна

*канд. пед. наук, доцент,
Кыргызский Национальный университет
имени Жусупа Баласагына,
Республика Киргизия, г. Бишкек*

SOME PROBLEMS OF THE EDUCATIONAL FUNCTION OF PARENTS IN MODERN SOCIETY

Guljamych Abdymunova

*Candidate of Pedagogical,
Associate Professor
of KNU Zh. Balasagyn,
Kyrgyzstan, Bishkek*

Аннотация. В научной статье проанализированы некоторые проблемы воспитания детей в современном обществе. С изменением социально-экономического и политического развития общества изменяются и его требования к нравственно-воспитательной деятельности семьи. Если семейное воспитание не согласуется с требованиями общества, то допускаются серьезные просчеты в формировании личности ребенка. Были сделаны выводы о том, что в отличие от других воспитательных учреждений семья способна воздействовать и, как правило, воздействует на все стороны, грани человека на протяжении его жизни. Этот огромный диапазон воспитательной

функции семьи сочетается с глубокой специфичностью ее идеологического и психологического влияния, что делает ее не только в высшей степени действенным, но и необходимым звеном в процессе формирования личности.

Abstract. The scientific article analyzes some of the problems of raising children in modern society. With the change in the socio-economic and political development of society, its requirements for the moral and educational activities of the family also change. If family education is not consistent with the requirements of society, then serious mistakes are made in the formation of the child's personality.

It was concluded that, unlike other educational institutions, the family is able to influence and, as a rule, affects all sides, facets of a person throughout his life. This huge range of the family's upbringing function is combined with the deep specificity of its ideological and psychological influence, which makes it not only an extremely effective, but also a necessary link in the process of personality formation.

Ключевые слова: семья; родители; дети; воспитания; коллизии; ссоры конфликты; формирования; личность; сфера; психология; идеология.

Keywords: family; parents; children; upbringing; collisions; quarrels; conflicts; formations; personality; sphere; psychology; ideology.

В воспитании детей родители играют большую и значимую роль. Они дают первые образцы модели поведения. Ребенок подражает и стремится быть похожим на мать и на отца. Когда родители понимают, что во многом от них самих зависит формирование личности ребенка, то они ведут себя так, что все их поступки и поведение в целом способствует формированию у ребенка тех качеств и такого понимания человеческих ценностей, которые они хотят ему передать. Такой процесс воспитания можно считать вполне сознательным, так как постоянный контроль над своим поведением, за отношением к другим людям, внимание к организации семейной жизни позволяет воспитывать детей в наиболее благоприятных условиях, способствующих их всестороннему и гармоничному развитию. К.Д. Ушинский, например, решительно утверждал, что дитя воспитывается, развертывается умственно и нравственно только под прямым влиянием человеческой личности, что личный пример учителя – это «плодотворный луч солнца для молодой души, которого ничем заменить невозможно» [11, с. 532].

Много ценного и актуального до сегодняшнего дня хранят в себе работы демократов В.Г. Белинского, А.И. Герцена, Н.А. Добролюбова,

Д.И. Писарева, в которых высказываются важнейшие мысли по вопросам как общественного, так и семейного воспитания. Д.И. Писарев выдвигает положение о том, что развитие личности всегда определяется условиями жизни и воспитанием. Положительные природные задатки человека гибнут или же расцветают под воздействием среды и воспитания. По мнению Писарева: «Нужно, чтобы вся обстановка воспитания была заранее обдумана, в ней не должно быть случайности» [9, с. 163].

«В отличие от других воспитательных учреждений семья способна воздействовать и, как правило, воздействует на все стороны, грани человека на протяжении его жизни. Этот огромный диапазон воспитательной функции семьи сочетается с глубокой специфичностью ее идеологического и психологического влияния, что делает ее не только в высшей степени действенным, но и необходимым звеном в процессе формирования личности» [8, с. 268]. Как нам известно, общество отказывало в праве воспитывать лишь тем, кто грубо попирает человеческую личность, кто калечил и угнетал детей, требуя бессмысленного послушания, муштруя, выколачивая из ребенка мысль и чувство, палкой и окриком ломая ростки неокрепшего человеческого характера. Как говорил Писарев: «Человек, действительно уважающий человеческую личность, должен уважать ее в своем ребенке, начиная с той минуты, когда ребенок почувствовал свое я и отделил себя от окружающего мира. Семья – реальное воплощение комплексности воспитательного воздействия на формирующуюся личность, в сфере которого одновременно оказываются и интеллект, и эмоции ребенка, и его взгляды, и его вкусы, навыки, привычки. Воздействие это осуществляется как через психологическую атмосферу семейного коллектива, так и через организацию его деятельности, как путем словесного убеждения, так и путем личного примера родителей, других членов семьи» [8, с. 190]. Очень простая и верная мысль, что педагогическая помощь родителям должна быть конкретной и вместе с тем массовой, основанной на точном знании возрастной психологии детей, на понимании и учете их индивидуальных психологических особенностей, а также изменяющихся с каждым учебным классом образовательно-воспитательных задач обучения. К тому же реальную и эффективную помощь родителям лучше всего могут оказать те педагоги, которые отлично знают их детей и учат их. Эта простая мысль и реализуется в идее по классного педагогического просвещения, находит свое отражение в сочетании коллективных форм воздействия на родителей (по классам) с индивидуальным влиянием на семью.

Говоря о современной семье, нельзя обойти молчанием такую проблему, как возрастание количества разводов. Причины разводов разные: противоречия между профессиональной и семейной ролями женщины; стремление супругов к максимальной справедливости в распределении прав и обязанностей в семье, что порождает внутрисемейные коллизии, ссоры, конфликты. Здесь имеется в виду и бытовая перегрузка женщины, которая неблагоприятно сказывается на супружеских взаимоотношениях, создает напряженность в общении с детьми. В связи с этим возникает проблема воспитания ребенка в неполной семье. Дети из неполных семей чаще, чем их сверстники, растущие в полной семье, совершают аморальные поступки, правонарушения. С изменением социально-экономического и политического развития общества изменяются и его требования к нравственно-воспитательной деятельности семьи. Если семейное воспитание не согласуется с требованиями общества, то допускаются серьезные просчеты в формировании личности ребенка. Бытовая перегрузка женщины, которая неблагоприятно сказывается на супружеских взаимоотношениях, создает напряженность в общении с детьми. Многие педагоги считают, одной из причин повышенного уровня тревожности детей – это нарушение детско-родительских отношений. Говорят о печальной тенденции: современный ребенок не хочет учиться и общаться со сверстниками, ему больше интересен компьютер или планшет, чем живое общение. Также дети легко получают желаемое, но быстро теряют к нему интерес. По мнению Захарова тревожность проявляется тогда, когда ребенок находится в следующих ситуациях:

1. Требованиями родителей, неадекватными возможностями ребенка;
2. Повышенной тревожностью самих родителей;
3. Непоследовательностью родителей в воспитании ребенка;
4. Предъявлением ребенку противоречивых требований;
5. Аффективностью (чрезмерной эмоциональностью) обоих или одного из родителей;
6. Тенденцией родителей сравнивать достижения своего ребенка с достижениями других детей;
7. Авторитарным стилем воспитания в семье;
8. Гиперсоциальностью родителей: стремление все делать правильно, соответствовать общепринятым стандартам и нормам.

Итак, на современном этапе общества дальнейшему развитию и совершенствованию воспитательной функции семьи способствует: неустанная забота государства о семье; неуклонное повышение ее материального благосостояния и улучшение жилищно-бытовых условий;

единство воспитательных задач семьи и общества; согласованность воспитательных влияний на ребенка школы, семьи и всего общества; возрастание общеобразовательного, культурного и педагогического уровня родителей, повышение моральной и гражданской ответственности родителей за воспитание подрастающего поколения. В.В. Большакова в свое время подчеркнула, что «усложнился процесс формирования личности человека, и задача социалистического общественного воспитания может быть решена лишь при условии, что семейное воспитание будет опираться на достижения современной педагогической науки, что педагогические знания придут в каждый дом» [1, с. 79]. Право воспитывать они считают безусловно заслуженным, поскольку они дали жизнь ребенку, и как часто такое родительское невежество приводит к семейным драмам там, где их могло и не быть.

А.И. Герцен в связи с этим писал: «Воспитание делит судьбу медицины и философии: все на свете имеют об них определенные и резкие мнения, кроме тех, которые серьезно и долго ими занимались» [2, с. 56]. Специфичность семейного воспитания заключается и в том, что оно начинается с рождения ребенка, когда он больше всего нуждается в уходе и руководстве со стороны взрослых. Пребывая длительное время в постоянном, непосредственном общении с родителями или другими членами семьи, ребенок постепенно включается в многогранную жизнь семейного коллектива, во все сферы человеческой жизни. В семье дети удовлетворяют биологические и духовные потребности, усваивают важнейшие моральные понятия. Все это способствует формированию нравственных установок, суждений, вырабатывает навыки и привычки, способы поведения [4, с. 311].

Как мы видим, в наше время проблемы, вызванные пандемией COVID-19, продемонстрировали значительную уязвимость детей и их семей. В связи с закрытием образовательных учреждений изменились повседневные ситуации для детей, студентов и родителей. На плечи родителей легла нелегкая ноша. Ситуация осложнилась оторванностью от сетей социальной поддержки и помощи по уходу за детьми, которую часто оказывают бабушки и дедушки или другие родственники. Родители вынуждены уделять внимание не только вопросам здоровья, учебы и благополучия своих детей, но также и собственному благополучию и способности решать проблемы отсутствия помощи в уходе за детьми и обучения на дому [13].

Современные технологии часто отдаляют ребенка и родителей друг от друга. Коммуникабельность – необходимый навык успешного человека. Она формируется с самого раннего детства, когда малыш общается с семьей и сверстниками. Если раньше ребенок много

времени проводил на улице, учился заводить знакомства, дружить, то сейчас он все чаще выбирает компьютерные игры или социальные сети, а не живое общение. Это делает его социально неприспособленным, тяжело адаптирующимся в коллективе. Умение контактировать с другими людьми не придет само, его надо развивать. Они так плотно вошли в нашу жизнь, особенно в сфере развлечений. Современный человек проводит много времени в телефоне или компьютере, смотрит смешные видео в интернете и общается в мессенджерах. Дети – не исключение. Зачастую современный ребенок с малых лет проводит время за видеоиграми. Их динамичность и спецэффекты захватывают его воображение, информация, показанная на экране, легко усваивается. Проблемы начинаются, когда ребенок приходит в школу [14]. В настоящее время в Кыргызстане общество переживает последствия кризиса, связанного с миграцией. Очень многие родители уезжают на заработки в зарубежные страны. В результате дети остаются одни с родственниками и некоторые время отдаляются от своих родителей.

Мы хотим заключить нашу статью цитатами А.И. Герцена: «Семейное воспитание – дело величайшей важности».

Список литературы:

1. Большакова В.В. Вопросы семейного воспитания в педагогических статьях Д.И. Писарева. – М., 1971. – 79 с.
2. Герцен А.И. Былое и думы, гл. (дополнительная) Н.Х. Кетчер. – М., Гослитизат, 1937.
3. Выготский Л.С. Психология развития ребенка: Учебное пособие / Л.С. Выготский. – М.: Академия 2006. – 512 с.
4. Карабалаева Г.Т. Воспитательные функции семьи в современном обществе. Вестник КНУ. им. Ж.Баласагына. Спец. Вып. – 2011. – 311 с.
5. Кравченко И.В. Совершенство в семье. – М., 2003. – 268 с.
6. Кулик Л.А. Семейное воспитание: Учебное пособие / Л.А. Кулик. – М.: Просвещение 2003. – 175 с.
7. Марковская Н.Г. Место семьи в системе ценностных ориентаций личности: Автореф. дисс. канд. социол. наук. – М., 1990.
8. Писарев Д.И. Избр. соч. – Т.1. – 1934. – С. 105.
9. Писарев Д.И. Соч. – Т. 1. – 1909. – С. 163.
10. Харчев А.Г. Воспитание родителей. – М.: Просвещение, 1993. – 190 с.
11. Ушинский К.Д. Соч. – Т. II. – С. 532.
12. Родители и дети: к вопросу о детерминантах детско-родительских отношений: Сборник научных трудов / Сост. В.А. Соловьёва. Кострома: Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2001. Вып 1. С. 102 - 120.

13. <https://www.unicef.org/eca/ru/%D0%>.
14. <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2016/01/29/aktualnye-problemy-semeynogo-vozp>.

РАЗДЕЛ 3.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

3.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА И ИХ ФУНКЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Кудайбергенова Зейнеп Совхозбаевна

*канд. филол. наук, доцент,
Кыргызский Национальный университет
имени Жусупа Баласагына,
Республика Киргизия, г. Бишкек*

STORIES OF NATIONAL TRADITIONS OF THE KYRGYZ PEOPLE AND THEIR FUNCTIONS IN MODERN SOCIETY

Zeinep Kudaibergenova

*Candidate of Philology,
Associate Professor,
of KNU. Zh. Balasagyn,
Bishkek*

Аннотация. В научной статье проанализированы общественно-исторические формирования традиции, обычаи кыргызского народа и их функции в современном обществе. Были сделаны выводы, что традиции и обычаи передавались из поколения в поколение, в своей основе отражая ценный опыт народа. Но некоторые современные обряды кажутся обременительными. Проблема в том, что современное кыргызское общество нуждается в обновленных, модернизированных и прогрессивных традициях, которые возможно станут источником

экономического процветания страны и распространят гуманистические идеи.

Abstract. The scientific article analyzes the socio-historical formation of traditions, customs of the Kyrgyz people and their functions in modern society.

It was concluded that traditions and customs were passed down from generation to generation, in their basis reflect the valuable experience of the people. But some modern rites seem burdensome. The problem is that modern Kyrgyz society needs renewed, modernized and progressive traditions, which may become a source of economic prosperity for the country and educated agitation of compatriots.

Ключевые слова: история; культура; обряд; свадьба; обычаи; традиции; нация; социальное; похороны; родители; жених.

Keywords: history; culture; ritual; wedding; customs; traditions; nation; social; funeral; parents; groom.

В жизни человечества заметное место занимают традиции. Они выражают одну из сторон диалектического процесса отрицания прошлых общественных отношений, и именно – ту, которая связана с удержанием «положительного» в развитии. В традиции воплощается историческая преемственность идей, норм поведения, морали, этики. Это те общественные отношения, которые сохраняются и передаются из поколения в поколение. Благодаря традиции обеспечивается устойчивость социальных систем, какими бы они не являлись в конкретной действительности – передовыми или реакционными, «полезными» или «вредными», ибо традиция есть объективный закон развития общественных отношений. Традиции и обычаи разных народов в своей основе отражают положительный опыт народа. Но так как они являются отражением определенного общественно-исторического процесса, то, конечно, традиции и обычаи не были лишены и классового содержания. Многие из них, особенно семейно-бытовые носили и религиозную окраску.

Традиции, обычаи и обряды кыргызского народа, как и у других народов, имея древние корни, пронизывают все сферы человеческой жизнедеятельности. Многие традиции киргизского народа древнего периода были обусловлены кочевым образом жизни. Это многовековой опыт ведения скотоводческого хозяйства, положительные знания по вертикальному способу выпаса скота и кочевания, выбор пастбищ и использование их по сезонам, положительные традиции ухода за

животными и т. д. Надо сказать, что эти традиции были сутью многовекового опыта трудового народа [1, с. 67]. Бытовые обычаи и традиции в целом представляют собой определенную сконцентрированную систему. Бережно пронесенных через века народных воспитательных мероприятий, направленных на формирование и развитие лучших моральных качеств личности. Как подчеркнул этнограф А.И. Кавалеров: «Таким образом, национальное своеобразие в наибольшей мере проявляется и сохраняется в быту людей. Оно характеризуется обусловленными историческими и природными условиями, формами расселения, формой одежды, народными бытовыми традициями, обычаями, обрядами, определенной бытовой психологией, что и является тем особенным, которое в обязательной мере находится в диалектическом единстве с общим, т. е. интернациональными чертами в быту» [3, с. 142].

Большинство семейно-бытовых традиций были связаны с биографией человека, от рождения до смерти. Так, если при рождении ребенка имелись такие хорошие обычаи, как «жентек той» (пир по случаю рождения), «гушоо кесуу» («разрезание пут» в годовщину ребенка), по которым родители ребенка устраивали угощение, шуточные игры, соревнования, то в обычаях имянаречения (азан чакырып, ат кою), в укладывании в колыбель (бешикке салуу), отрезание волос ребенка (чачын алдыруу) было много религиозно-магического налета. То же можно сказать о традиционной киргизской свадьбе, занимающей одно из важных мест в семейных торжествах. Прежде всего следует отметить, что все циклы свадебных обычаев и обрядов были по силам только баям и манапам и другим представителям имущих классов. Это традиционная уплата калыма, обмен многочисленной одеждой (кийит) родителями невесты и жениха, богатое приданое (сеп), прощальные плачи (кошок), жертвоприношение молодым (опко чабуу) и т. д. Наряду с этими традиционными обычаями в киргизской свадьбе было много игр, называвшихся буквально «кыз оюн» (игры девушек), перетягивание аркана (аркан тартышуу), «старуха умерла» (кемпир олду), песенные состязания (айтыш) или просто поочередное пение (самерден) и другие развлечения, ставшие не только в данной свадьбе, но и надолго после предметом веселого обсуждения однофамильцев.

Существенная традиция у киргизов на похоронах – это засвидетельствование уважительного отношения к умершему. Поэтому где бы его близкий родственник не находился, он должен почтить память умершего бросанием горсти земли в его могилу (топурак салуу), т.е. лично присутствовать на похоронах. Сила этой традиции настолько была велика, что порою за отсутствие на похоронах семья умершего

навсегда порывала узы с таким родственником. Похороны человека состоят из целой серии ритуалов: оповещение, омовение, оплакивание, захоронение. В стрессовой ситуации его семье важно было провести такой сложный процесс без заминок. Поэтому в это время родственники забывали свои обиды друг на друга, личные проблемы и распределяли между собой функции. Кто-то распространял похоронное сообщение, кто-то решал вопросы захоронения, кто-то отвечал за приготовление еды и прием гостей. Во время похорон женщины в юрте громко плакали и пели "кошок" (причитания в виде стихов), а мужчины оплакивали снаружи. Человека хоронили обязательно в родовом айыле, даже если много лет он прожил в другом городе.

Перетерпели существенное изменение традиционные семейные обряды, в частности, свадьба и похороны. Теперь многие элементы свадебного обряда, связанные с религией – изжиты. Это прежде всего калым (выкуп за невесту), нике (религиозный обряд бракосочетания), опко чабуу (жертвоприношение за молодых), кошок (прощальные песни) и т. д. Главное место в традиционной свадьбе занимает судьба молодых, выбравших друг друга самостоятельно, гражданское бракосочетание и собственно свадебное веселье, игры, сармерден (поочередная песня), пожелания молодым, празднично-свадебный дастархан.

Хотя сейчас в городах и селах организуются гражданские похороны, большинство похорон проходят с элементами традиционных обычаев. Новые обряды и традиции довоенных лет, как известно, в основном были направлены против религии. На современном этапе они играют активную роль в формировании нового человека. Изучение тенденций их становления и утверждения может быть полезным для понимания дальнейшего развития советского образа жизни, национального и интернационального в нем [1, с. 39].

У кыргызов издревле положено, что если в семье рождается ребенок, имя ему должен дать самый уважаемый и взрослый человек в его семье. Обычно такая честь предоставляется бабушкам и дедушкам новорожденного. Никто в кыргызской семье не протягивает руку к еде за столом, пока глава семьи не отведаст ее первым. Также за столом, молодые ни в коем случае не садятся выше человека, который старше чем они по возрасту. И вообще рассаживание за столом также имеет иерархическую последовательность: на почетном месте всегда сидит самый старший в семье. После окончания застолья кыргызы всегда дают "бата" (благословение к хозяевам стола). Его дает самый старший и почитаемый гость. При встрече младшие по возрасту обязательно

здороваются первыми. При беседе со старшими молодые всегда должны держать такт, не позволяя себе лишних слов при старших.

Остановимся лишь на одном вопросе, имеющем теоретический интерес. Дело в том, что отношение к традициям прошлого может быть двояким. Во-первых, старые, но не потерявшие своего исторического значения традиции, могут внедряться в нашу современную действительность без существенных изменений. Во-вторых, такие, оставшиеся нам в наследство от старого общества традиции, могут не просто механически перениматься, но и развиваться в соответствии с новыми условиями. Именно этот, второй путь является наиболее перспективным в нашем отношении к национальным традициям прошлого. В этом случае традиции, национальные по форме, наполняются новым полезным содержанием, что полностью отвечает социальной сфере в национальном вопросе. Как в свое время подчеркнул В.Д. Плахов: «Именно так и развиваются многие традиции в искусстве, литературе, науке и т. д. в ряде случаев национальные традиции выступают в качестве основы рождения новых социалистических традиций. И в этом случае формирование последних необходимо расценивать как часть общего социального прогресса, имеющего место в нашей многонациональной стране» [10, с. 25]. Уже в восьмидесятые годы творческие деятели боролись против некоторых старых традиций. По этому поводу Х.И. Кутуев и М.Г. Хумаков выразили такое мнение: «Глубокие изменения претерпел и быт горских народов. Отошли в прошлое некоторые обычаи и обряды, связанные с семейным бытом; вместо авторитарного типа семьи получила распространение, как в городе, так и на селе, новая форма внутрисемейных взаимоотношений, для которых характерны демократичность и равноправие ее членов. Однако рецидивы прошлого имеются и по сей день. Например, у нас еще не снята с обряда борьба с калымом [5, с. 31]. Таким образом можно констатировать, что наряду с успехами в разработке сложных проблем экономического, культурного развития, соотношения социального, национального и религиозного, имеется ряд нерешенных задач, на которые следует обратить самое пристальное внимание.

Разумеется, обряды не уйдут из жизни, пока им не будут противопоставлены новые, очищенные от мистики и излишеств обряды, несущие людям эмоциональный настрой. И в эту область все активнее вторгается новое, хотя ритуал без религиозного траурного обряда окончательно еще не сложился [4, с. 49]. Кыргызский культуролог С. Керимбекова о современной нашей традиции написала много статей. Приведем примеры одной из них: «В Кыргызстане бурно развивается ресторанный бизнес и возможно уже на каждые полторы тысячи

человек в столице приходится кафе или ресторан. Все население у нас вовлечено в ресторанный бизнес, являясь их клиентурой, через традиционные массовые аш-тои, сопутствующие им алыш - бериш. Если среднестатистический житель Швейцарии обогащался, участвуя в традиционном и стержневом банковском бизнесе, становясь обладателем самовозрастающей стоимости, то значительная часть клиентуры ресторанный бизнес остается в глубоком минусе, выигрывают в основном сами рестораторы. Капитал основной части клиентов выходит из оборота, съедается за столом и отмирает. Если участники банковского бизнеса взаимно обогащаются, участники аш-тоев как бы взаимно раздевают друг друга, выходя из игры почти голыми, все больше поляризуясь на богатых и бедных, как в сетевом маркетинге, играя за счет последних. Стране нужны прогрессивные идеи, преобразующие в позитивном русле традиции, обычаи. Они нам не посланы свыше, в них в концентрированной форме отражается уровень национального самосознания кыргызского общества. Многолюдные той-аши в какой-то мере способствуют дальнейшей поляризации кыргызского общества на богатых и бедных, подтверждая слова Виктора Гюго: «Рай богатых создан из ада бедных» [12]. Как сказано выше, современное кыргызское общество нуждается в обновленных, модернизированных и прогрессивных традициях, которые возможно станут локомотивом экономического процветания страны и нравственного оздоровления соотечественников. Мы надеемся, что в нашей стране, в национальных традициях идет примечательный процесс по возрождению лучших национальных, народных ритуалов, обрядов, обычаев.

Список литературы:

1. Баялиева Т. Дж. Интернациональное и национальное в традициях кыргызского народа. – М., 1981. – 39 с.
2. Веденин Ю.А. Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике. Тезисы докладов республиканской научно-практической конференции. – Ставрополь: «СГУ», 1997. – С. 4-9.
3. Кавалеров А.И. Процессы интернационализации духовной жизни советских людей в быту. – Фрунзе, 1983.
4. Кулматов Н. Некоторые черты национального своеобразия в образе жизни Кыргызской Социалистической Нации. – М., 1983. – 49 с.
5. Кутуев Х.И. Хумаков М.Г. Процессы интернационализации в сфере культуры и быта. – Ф., 1981. – 31 с.
6. Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1984. – № 2. – С. 87.

7. Маркарян Э.С. Культурная традиция и задача дифференциации её общих и локальных проявлений // Методические проблемы этнических культур: Материалы симпозиума. – Ереван: «ЕГИ», 1987. – С. 88.
8. Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1984. – № 2. – С. 87.
9. Маркарян Э.С. Культурная традиция и задача дифференциации её общих и локальных проявлений // Методические проблемы этнических культур: Материалы симпозиума. – Ереван: «ЕГИ», 1987. – С. 88.
10. Плахов В.Д. К изучению национальных традиций в образе жизни советских людей. – Фрунзе, 1981. – 25 с.
11. Хоруженко К.М. Культурология. Энциклопедический словарь. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1997. – С. 640.
12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mnenie.akipress.org/unews/un_post:8390/?from=mnenie&place=auth (дата обращения: 23.08.2007).

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КУЛЬТУРЕ РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ФОРМИРОВАНИЕ, ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ, ЗНАЧЕНИЕ

Скотникова Нина Станиславовна

*канд. филос. наук, старший преподаватель,
Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева – Самарский университет,
РФ, г. Самара*

ANTROPOLOGICAL PARADIGM IN THE CULTURE OF RUSSIA IN THE SECOND XIX CENTURE: FORMATION, CHARACTERISTICS, MEANING

Nina Skotnikova

*Candidate of philosophical Sciences,
Senior lecturer of Samara national research
University named after academician S.P. Korolev –
Samara University,
Russia, Samara*

Аннотация. изучение парадигм культуры поддерживает историческую преемственность и позволяет проследить взаимовлияние ценностных ориентаций культуры прошлого и современного человека, носителя данной культуры. В статье рассматривается формирование антропологической парадигмы в русской культуре второй половины XIX века, её характерные черты и значение.

Abstract. the study of cultural paradigms supports historical continuity and allows us to trace the mutual influence of the value orientations of the culture of the past and the modern person, the bearer of this culture. The article considers the formation of the anthropological paradigm in Russian culture in the second XIX century, its characteristic features and significance.

Ключевые слова: парадигма; антропологическая парадигма; русская философия, русская культура второй половины XIX века.

Keywords: paradigm; anthropological paradigm; Russian philosophy, Russian culture of the second half of the XIX century.

Антропологическая проблематика стала неотъемлемой частью современных философских и культурологических исследований. Вопросы о природе и сущности человека, его самопознания и смыслоопределения в мире, ставились всеми научными школами, начиная с античности и по настоящее время. Недостаточно глубоко исследованы антропологические парадигмы культуры, выдвинутые в определённый исторический период, и их влияние на идентификацию человека этой культуры.

Понятие «парадигма», введённое в научный оборот Т. Куном, для характеристики общепризнанных научных достижений, за более чем полувековую историю существования, трансформировался и получил более широкое применение. Так, В.С. Степин в своих работах предлагает расширить понимание «парадигмы» до понятия «основание науки», в которое входят три компонента: 1) научная картина мира, 2) идеалы и нормы науки, 3) философско-мировоззренческие обоснования, обеспечивающие включение научной картины мира, идеалов и норм в культуру [6, с. 47]. В работах Н.С. Розова [5] мы находим обоснование правомерности использования парадигм не только в научном, но и философском и культурологическом знании, и считаем возможным применить его в анализе художественной культуры. В этом случае парадигма определяется как набор убеждений, ценностей, образцов решения социальных и культурных задач, она задаёт культуре смыслы и формирует круг проблем. Такое понимание расширяет рамки применения понятия «парадигма» и актуализирует его для гуманитарных исследований.

Н.Б. Бакач исследует «культурную парадигму» как «культурный код, определяющий мировосприятие, мышление и поведение людей... Это «текст» конкретной культурно-исторической эпохи, представляющий класс социо-культурных единиц, объединённых общим культурным временем, общим смыслом». [1, с. 31].

В трудах В.А. Конева представлена концепция философских парадигм в развитии философской мысли, где третья из выделенных – антропологическая парадигма «existenz», направленная на исследование собственно человеческого бытия, объективированного в культуре. «Антропологическая парадигма, обращаясь к проблемам человеческой сущности, делает основанием новой философской парадигмы размышление над проблематикой человеческого мира» [3, с. 19] и стремится постигнуть человеческое бытие через культуру. Так, антропологическая философская парадигма охватывает весь мир человека и проявляет себя на всем пространстве культуры от философии до искусства.

Ярким примером выступает русская культура второй половины XIX века, когда в русской философии, независимо от характера и

направления её течений, в русском искусстве в самых разных его видах и жанрах, принципом видения мира и общества был антропологизм. Русские мыслители и художники считали, что без постижения феномена человека в его смысложизненных и историософских аспектах, невозможно решать другие философские и художественные вопросы. Всепроявленность антропологической проблематики возвела антропологизм в ранг парадигмы. «Для этой парадигмы характерно философское осмысление цельного знания, вырастающего из живого опыта личности, конкретности истины, равносильной правде жизни, для неё характерны символизм мышления и эстетическое постижение действительности, которое в принципе любви всеобщее, соборное, сливает с частным, индивидуальным, придавая целостности индивидуальности высший смысл». [4, с. 11]. «Для русской философии личность является высшей ценностью, квинтэссенцией бытия, средоточием культуры...». [4, с. 89].

Антропологическая парадигма русской культуры второй половины XIX века стала культурно-национальной, исторической формой парадигмальности и многомерности, проявила себя во всем многообразии философских и художественных «текстов» (в самом широком понимании). Философия и разные виды искусства взаимно отражали друг друга и отражались друг в друге. Многие исследователи отмечают эстетический характер русской философской мысли этого времени. И, с другой стороны, «в России наиболее глубокие и значительные мысли, идеи были высказаны в литературной форме» (С. Франк).

Антропологическая парадигма несла огромный аксиологический посыл: рассматривать бытие человека с позиции самоценности любого человека, его точки зрения, его голоса в общем «хоре», и вместе с тем, уникальности бытия каждого индивида. Она породила неведомый западной культуре того времени феномен «подвижника», цель и смысл жизни которого – в нравственном служении народу. Русская интеллигенция и её духовное подвижничество – явление национальное. Онтологизация этики служения и участия в социальной практике: постоянный поиск «правды и смысла жизни».

Антропологическая парадигма ориентирует на саморазвитие, самодетерминацию, индивидуализацию человека. Культура ориентирована на адресата – потребителя гуманистических и художественных ценностей. Художественная культура предоставляет человеку специфическую практику личностного и духовного развития и роста. И парадигма фиксирует эту действенно-практическую особенность:

практика выращивания и сохранения внутреннего мира индивида. В этом её ценностно-регулятивное и системное значение.

Антропологическая парадигма организует не только предметное содержание (бытие человека), но и его восприятие. Обязательным элементом являются культурные институты «посредничества»: музейная и выставочная деятельность; церковные, учебные, культурные заведения, феномен художественной критики, нередко - художественное высказывание в разных видах искусства имеет остро социальный характер.

Антропологическая парадигма раскрывается через культурные универсалии: «народ», «соборность», «мы», «народ как великая личность» [2], «человек как высшая ценность», «Россия», «страна», «национальная идея».

Актуальность универсалий русской культуры второй половины XIX века predetermined как «вечными» вопросами человеческого бытия, так и некоторым сходством вопросов, стоящих перед обществом сегодня. И в этом гуманистическая и историческая ценность антропологической парадигмы русской культуры второй половины XIX века.

Список литературы:

1. Бакач Н.Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.01 / Бакач Наталья Борисовна; Волгоградский гос. пед. ун-т. – Волгоград, 1998. – 157 с.
2. Бурлина Е.Я. Межкультурная коммуникация. Толерантность: Избранные статьи, исследования, проекты. 1997-2007: со-действие, со-бытие, со-знание, со-весть.../ Елена Бурлина. – Самара, 2007. – 304 с.
3. Конев В.А. Социальная философия / В.А. Конев. – Самара: Самар. ун-т, 2006. – 283 [3] с.
4. Конева Л.А. Антропологическая парадигма в русской религиозной философии / Л.А. Конева // Философия культуры : межвуз. сб. науч. статей. – Самара : Самар. ун-т, 1995. – С. 54-62.
5. Розов Н.С. Рациональная философия истории: ценности, сферы бытия и динамические стратегии / Н.С. Розов // Гуманитарные науки в Сибири, - 1997. №1. – С. 40-44.
6. Степин В.С. Теоретическое знание: Структура, ист. эволюция / В.С. Степин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003 – 743 с.

РАЗДЕЛ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

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

ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСКОГО НАРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АБИША КЕКИЛЬБАЕВА

Абилева Айслу Маратовна

докторант,

Евразийского национального университета

имени Л. Гумилева,

Республика Казахстан, г. Нур – Султан

SPIRITUAL AND CULTURAL HERITAGE OF THE KAZAKH PEOPLE IN THE WORKS OF ABISH KEKILBAYEV

Aislu Abileva

PHD student,

Eurasian National University

named after L. Gumilyov

Kazakhstan, Nur - Sultan

Аннотация. Абиш Кекильбаев - видный государственный деятель, журналист и поэт. Его произведения тесно связаны с культурой и бытием казахского народа. В статье рассматривается духовно- культурное наследие, которое нашло свое место в литературном творчестве писателя. Приводятся примеры обычаев и традиций и дается анализ того, как с их помощью раскрывается внутренний мир и самобытность казахского народа.

Abstract. Abish Kekilbaev is a prominent statesman, journalist and poet. His work is closely related to the culture and life of the Kazakh

people. The article examines the spiritual and cultural heritage that has found its place in the literary work of the writer. Examples of customs and traditions are given and an analysis is given of how, with their help, the inner world and identity of the Kazakh people are revealed.

Ключевые слова: Абиш Кекильбаев; духовно – культурное наследие; символ; традиции и обычаи; казахская культура.

Keywords: Abish Kekilbayev; spiritual and cultural heritage; symbol; traditions and customs; Kazakh culture.

«Каждый художник вносит в свое творения свою манеру видеть, ощущать, свой душевный вклад и мировоззрение» [1, с. 30]. Речь идет о тех или иных социальных, философских, религиозных и прочих воззрениях личности писателя, которые находят свое отражение в художественном творчестве автора.

Абиш Кекильбаев – видный представитель казахской литературы второй половины XX века. Был писателем яркой и интересной судьбы – журналист и поэт, ярчайший талант казахской литературы, в годы независимости Казахстана показал себя незаурядным политиком и государственным деятелем. Его произведения четко определили основной круг его замыслов и раскрыли склонность автора к неторопливой сказовой манере, углубление в философские мотивы и тонкому пониманию человеческой природы. Художественный мир прозы Абиша Кекильбаева – это целая система народных поверий, сказаний, ритуалов, духовно - нравственных отношений, заключенных в текстах его повестей и романов, имеющих статус и смысл отголосков национального самобытного образа жизни казахского народа. Созданная писателем особая модель действительности раскрывает сложный мир общественной и внутренней жизни казахского народа. Голубое небо, бескрайние степи, звуки домбры - универсальные архетипические образы в сознании человека, составляющие основу национального мышление. В них берут свои истоки начало верования, поэзии, как и культуры в целом. Писатель, это в первую очередь – носитель культуры, и все его творчество носит национальный характер.

Традиции и обычаи являются неотъемлемой частью культуры и мировоззрения казахского народа, а также становятся духовно – культурным наследием нации, которое в свою очередь передается из поколения к поколению.

В «Балладе забытых лет» идет речь об отдаленных от читателя сотнями лет событиях и людях, находят свое отражение обычаи и обряды, ритуалы казахского народа. Они представляют собой

культурно – духовное богатство. К примеру, в «Балладе» главенствует мотив смерти, в повести встречаются множество сцен, связанных с похоронными обрядами – погребения, совершение ритуалов и культов, чтение молитв над могилой усопшего и прочее, которые гармонично вплетаются в произведение. Используя их в тексте, писатель раскрывает традиции своего народа. «Когда у казахов траур, в ауле беспокойно. «Кто – то приезжает, кто – то уезжает. Снова и снова оплакивают покойника. Он день - деньской лежит в углу юрты, доступный всем для прощания».....[2]. Обряд похорон у казахов совершается спустя сутки, а иногда и двух: умершему человеку дается возможность «попрощаться с родным очагом», а его родным и близким успеть на проводы родственника в последний путь.

«Послышались ему с детства знакомые благодарности и благие пожелания: «Да посетит тебя счастье!», «Да воздаст тебе Всевышний!», «Да осуществятся все твои желания!», «Да множатся твои потомки!» [3, с. 293]. Этот небольшой отрывок из повести «Купы джида» является очень ярким подтверждением следующего утверждения: добрые пожелания и благословения старших. ценны для каждого казаха. Этот культурный аспект сопровождает их с самого рождения и до последнего вздоха. Наряду с этим есть поверья, что проклятие посланные в гневе могут принести беду всем будущим потомкам и оставить род бездетным. В «Купе джида» прадед главного героя Глеуя Сактап в молодости был дерзким и острым на язык. Он очень обидел бродячего баксы – шамана, и тот в отместку проклял молодого человека. В итоге дети Сактапа умирали малолетними. Чтобы отвести беду от рода и сохранить жизнь последнего ребенка в повести описывается следующей обычай казахов: «...Пронесли по обычаю предков, под сорока закопченными казанами, поили молоком сорока женщин и наконец подложили под брюхо только что оценившейся рыжей суки и даже кличку дали собачью - Сырттан. Только таким образом удалось отвести кару...» [3, с. 304]. Здесь следует отметить, что этот обычай имел место во времена баксы – шаманов. Это один из древнейших ритуалов. Считалось что, только совершив его, можно отвести несчастье от своего рода и сберечь жизнь своего наследника.

Для казахской культуры тема продолжение своего рода всегда была очень важной и очень значимой. Эта мысль встречается во многих художественных произведениях казахских писателей. У Абиша Кекильбаева она раскрывается через душевные переживания его героя и уместно занимает свое место в произведении: «И пусто, тоскливо становится на душе старого мастера. Э-э, что там ни говори, но единственная радость и единственный смысл в кучей, как хвост

чесоточного стригунка, человеческой жизни – любить и растить потомство» [3, с. 294]. Горе героя по поводу утраты им единственного сына, продолжателя рода автор произведения описывает в образе чудовища, которое поселилось в душе старика: «... Иногда чудилось, что в хилой груди вконец отощавшего скорбного старика поселилось некое чудовище...» [3, с. 298-299]. Оно забирало у него последние силы и грызло его изнутри. Концепт «чудовища», который символизирует боль утраты еще больше помогает понять читателю душевное состояние героя и служить инструментом для усиления стилистического окраса произведения.

Чтобы сообщить о смерти близкого человека в дом приходили старейшины аула, именно на них возлагалась эта тяжелая ноша. Старейшины начинали свой рассказ издалека и лишь потом переходили к основной цели своего визита: «...Четверо или пятеро стариков во главе с Кудеры, сдержанно здороваясь, прошли на почетное место. Серолицый носатый старик посередке, откашливаясь, глухо заговорил...» [3, с. 298]. В этом отрывке кроется еще одна немаловажная деталь бытия казахов. Даже в такие трудные моменты для жизни человека они использовали многовековую мудрость своих предков. Но, судьба оказалось благосклонной к герою и ушедшего сына ему заменил приемный Туяк. Он и стал его отдушиной и надеждой.

Не только о сохранности своего рода бес покоится старик Тлеу, он также переживает о духовном наследии. И в свете тяжелых испытаний войной, гибелью детей, их ранним сиротством все более ужасной становится окружающая нас действительность: много сирот при живых родителях и детей, оставленных своими собственными матерями. Жестокость, духовная глухота, животные инстинкты все реже пресекаются нами.

Немало поверий и сказаний в казахской культуре связано и с национальным инструментом - домброй. В литературном мире писателя Абиша Кекильбаева она является неотъемлемым символом национальной культуры, именно ей поведал свою боль старый Утеу и играя на ней, он осознал, что боль его души смягчилась: «Скорбные звуки наполнили тихую юрту. Казалось, из груди неутешного отца выплеснулась разом вся тоска, вся горечь отчаяния и боли. И каждый звук будто облегчал муку, непроницаемыми пластами сковавшую душу. Густая невидимая пелена перед глазами словно спадала, развеивалась. До предела натянутые жилы, казалось, по ослабли. Что-то в глубине груди смягчалось, оттаивало. Скорбный, саднящий душу плач одинокой домбры пробирал до костей». [3, с. 301]. Домбра - издревле была и остается верным спутником казахского народа,

связующей деталью культурного наследия предков. С помощью домбры герои произведений словно передавали завет предков, и он с помощью национального инструмента переходил от отца к сыну: «...Отец заставил повторять кюй вновь и вновь. Отдышавшись притянул руку сына к себе.

-Запомни: это «Мелодия скорби», сочиненная твоим прапрадедом Утеу, когда у него умер последний седьмой, сын. Не забудь. Передай своему сыну. Непременно» [3, с. 310]. И Тлеу выполнил завет своего отца. «Мелодия скорби» и дальше переходила от отца к сыну: «Тлеу, склонившись над домброй, начал извлекать, выщелкивая из нее горестные, шемящие душу звуки. Они дрожали, набирали силу, в заунывающей кюй» [3, с. 310]. Он передал своему сыну Туяку наследие своего рода.

В ярком и индивидуальном творчестве Абиша Кекильбаева оживает огромный мир, бесконечно разнообразный, воспринимаемый чувственно, и в то же время конкретно. Система образов - это люди, предметы и окружающая среда, мир единый, смысл которого заключен в народной мудрости и многовековых традициях. Огромный пласт в этих традициях занимает уважение и почет к гостям. Каждый заблудший путник знал, что в любой юрте, которая встретится на его пути, хозяева угостят душистым чаем и проявят все свое радушие. Особое значение имеет разделывание туши барана и знания какая часть принадлежит гостю по его социальному статусу и выслуге лет. С невероятной точностью и до мельчайших деталей отразил это в своем произведении писатель. Это является нитью связывающей прошлое и настоящее. И между тем, раскрывает перед читателями всю самобытность культуры казахского народа. Ведь если писатель - это носитель национального кода, традиций, и обычаев своих предков, то его творческое творение – это призма, через которую мы имеем возможность увидеть мудрость наших предков. Абиш Кекильбаев сумел обыграть это в своем художественном мире: «Большое умение – хорошо и правильно расчленять тушу, и недаром предки при разделывании туши знали цену каждому ребрышку, каждому позвонку, каждой большой и малой кости. Во избежание возможных обид и недовольств потомков издревле точно определили и завещали, кому что причлещует по сану и возрасту...»

Да, у писателя есть свой неповторимый стиль, основанный на связи мудрости прошлого, событиями настоящего и надеждой на светлое будущее. Герои его литературных творений на своем жизненном пути встречаются с немалыми трудностями и лишениями, но несмотря на все это хранят верность традициям и обычаям своего народа.

Соединение философии бытия простых людей, с лирическими отступлениями в тексте делают прозу писателя не только узнаваемой, но и глубоко волнующей.

Творчество Абиша Кекильбаева находится на гребне мирового литературного процесса и в полной мере отражает самобытность казахской культуры и психологию народа.

Список литературы:

1. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа // Сочинения. - М.: Госполитиздат, 1959.-Т.4.-1959.-440 с.
2. Джамбаева Ж.А. Фольклорно-этнографический компонент в художественной структуре произведений А. Кекильбаева / Ж.А. Джамбаева, К.М. Толемысова. – Текст: непосредственный // Филология и лингвистика в современном мире : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2017 г.). – Москва: Буки-Веди, 2017. – С. 15-18. – URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/235/12483/> (дата обращения: 12.12.2020).
3. Конец легенды. Роман и повести. Перевод с казахского. Астана: Аударма, 2009. – 656 стр.

РАЗДЕЛ 5. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

5.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

РЕАЛЬНОСТЬ КАК ВОЗМОЖНОСТЬ САМОВЫРАЖЕНИЯ Н.С. МИХАЛКОВА В АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЕ «БЕСОГОН ТВ»

Амирасланова Фатима Рамазановна
магистр филологии,
Кабардино-Балкарский государственный
университет им. Х.М. Бербекова,
РФ, Кабардино-Балкария, г. Нальчик

REALITY AS AN OPPORTUNITY FOR SELF-EXPRESSION N.S. MIKHALKOV IN THE AUTHOR'S PROGRAM «BESOGON TV»

Fatima Amiraslanova
Master of filology,
Kabardino-Balkarian State University
named after H.M. Berbekova,
Russia, Kabardino-Balkaria, Nalchik

Аннотация. В статье анализируется использование языковых средств, представленных в медиадискурсе Н.С. Михалкова на примере авторской передачи «Бесогон ТВ». Реальность, выступая средством самовыражения режиссера, становится объектом исследования.

Abstract. The article analyzes the use of linguistic means presented in the media discourse by N.S. Mikhalkov on the example of the author's

program "Besogon TV" Reality, acting as a means of self-expression for the director, becomes the object of close research.

Ключевые слова: реальность; медиадискурс; дискурс; когнитивный стиль; публичная языковая личность; «дотошный» реализм.

Keywords: reality; media discourse; discourse; cognitive style; public linguistic personality; «meticulous» realism.

Никита Сергеевич Михалков является российским кинорежиссером, актером, народный артистом, политическим деятелем. Если говорить об авторской программе, представленной в данной работе, то важно указать, что в марте 2011 года Н. Михалков зарегистрировался в «Живом Журнале», а также на YouTube появилась программа «Бесогон ТВ», где позже он открыл свой канал. В видеороликах, публикуемых на этих площадках, режиссер беседует со слушателями, отвечая на их вопросы, а также высказывая свое мнение по поводу различных тем, порой опровергая ложную и гиперболизированную информацию в Интернете. Рассматривая творческую индивидуальность Н. Михалкова как форму выражения его идеологии, можно отметить, что режиссер до предела «дотошен в историческом повествовании. Он неоднократно подчеркивает собственную скрупулезность в подборе деталей, при этом всегда добивается, чтобы и нижнее белье у юнкеров было “как тогда”, и рельсы конки прокладывают у Кремля, и всех молодых актеров заставляет заниматься языками и шагистикой, в общем, полное вживание в эпоху» [1, с. 41].

Метод Михалкова, будучи доведен до абсурда, дает замечательное, смешное и грустное кино, говорящее о России куда больше, чем самый «дотошный» реализм [1, с. 47].

Как истинный реалист, он уважает условности и ни разу не переступает через границы, которые сам для себя очертил. «Он снимает в первом случае блокбастер, во втором – оперу (если не оперетту), но, по мнению некоторых исследователей, не гонится за жизнеподобием, несмотря на все внешнее правдоподобие» [1, с. 46].

Михалков часто имеет дело с лейтмотивами и временами чересчур акцентирует внимание на них (молния, грузовик, аэростат в «Утомленных»; бублик, музыкальная машина, бритые полголовы в «Цирюльнике»). Рифмы торчат, натяжки видны. Все подчеркнуто, педалировано [2].

При этом некоторые киноэксперты указывают на неизбежные несоответствия. «Профессиональные ваятели знают, чтобы скульптура выглядела пропорциональной, пропорции ее должны быть

нарушены» [1, с. 46]. Михалков часто снимает кино о войне, что, с одной стороны, знакомо любому зрителю, а с другой – безусловно, лично пережитое. Так, режиссер не скрывал, что главной целью для него является «эмоциональный шок, граничащий с провокацией. Чтобы после сеанса присказка “лишь бы не было войны” никому уже не казалась смешной и устаревшей» [2]. Сам Михалков говорил: «Почему я стал докапываться до каждой запятой? Чтобы был понятен принцип наших “непредвзятых” критиков. Любое произведение можно разложить на точки, а потом долго возмущаться их примитивностью. Посмотрите в упор, с лупой на картины Айвазовского – сплошные неряшливые мазки. Но стоит сделать несколько шагов назад... Или давайте судить фильмы Феллини не целостным восприятием, а по эпизодам, еще лучше – по отдельным кадрам. Много ли останется для восхищения?» [2] Для того чтобы выявить специфику языкового выражения Н.С. Михалкова, необходимо исследовать медиадискурс как реализацию когнитивного стиля публичной языковой личности. В качестве анализа индивидуальных особенностей дискурса была взята авторская программа Н.С. Михалкова «Бесогон ТВ».

Если анализировать специфичность языкового самовыражения с точки зрения представления реальности, то хотелось привести такой пример, как в одном из первых авторских выпусков режиссер тонко описывал природу звука. Никита Михалков по-особенному чувствует и ощущает звуки, иногда с их помощью описывает все происходящее.

Там, где другой человек и не додумается включить или исключить определенный звук, Михалков останавливает актерскую игру: «В черновом варианте мы слышали крики наверху, этого не должно быть! Этого не должно быть!» (выпуск 10) – заставляя переиграть эпизод, но уже с использованием нового звука, который, по мнению гения, весьма необходим для фильма.

При создании новых картин на военную тематику режиссер всегда задается вопросом: «В чем заключается эта вилка? Почему не хотят смотреть неожиданную правду с точки зрения, так сказать, происходящего в первые месяцы 1941 года?» (выпуск 6). Никита Сергеевич удивлен тому, что многие зрители боятся и не желают видеть настоящую реальность. Однако он пытается приобщить молодое поколение принимать правду, считая, «...что вот этот новый взгляд на войну, новый взгляд – он необычный» (выпуск 8). Делает он это ради «...молодых, для которых и война бог знает где находится, для которых то кино, которое было о войне, оно осталось где-то...» (выпуск 8).

Рассказывая о военной реальности, Никита Михалков отмечает, что «...это очень, очень страшно, в том смысле страшно, что к этому

нельзя подходить как к кино. Это больше, чем кино!» (выпуск 4). Однако отмечает, что какой бы ни была реальность, прежде всего это «...о любви. Причем необязательно о той любви, которая плотская, а вообще о любви, например отца к дочери, а о любви как субстанции» (выпуск 5).

При этом он отмечает, что люди порой удивляются такой неправде, «которая просто повергает человека в некий, так сказать, шок» (выпуск 2). Опасаясь, говорит, что «...если это становится естественным, то ничему реальному в этой среде уже места нет» (выпуск 5).

Однако Никита Сергеевич всегда надеется, что каким бы ни был зритель, как бы он ни воспринимал реальность такой, какая она есть, он сумеет найти общий язык со зрителем, для того чтобы «...достаточно откровенно и чисто по этому поводу поговорить» (выпуск 1). «Думаю, мой небесный покровитель поможет вам разобраться в том, что такое правда» (выпуск 1).

Никита Михалков считает, что люди, принимающие действительность, – «это те люди, которых интересуют не скандал, не ложь, не истерика, а реальность, возможность разобраться, сделать выводы» (выпуск 1). Нельзя не упомянуть тот факт, что специфике языкового самовыражения режиссера свойственно употребление приемов экспрессивного синтаксиса, к числу которых, прежде всего, относятся различные типы выдвижения. Кроме того, повтор является одним из наиболее частотных способов построения дискурса Н.С. Михалкова в авторской программе «Бесогон ТВ».

В рамках предпринятого исследования был проанализирован медиадискурс известного режиссера, сценариста, публичной языковой личности Никиты Сергеевича Михалкова с целью выявления и изучения репрезентированных в нем особенностей его когнитивного стиля с точки зрения реальности. В результате проведенного исследования выявлено, что основной особенностью когнитивного стиля Н.С. Михалкова является широкое использование в дискурсе приемов экспрессивного синтаксиса, к числу которых, прежде всего, относятся различные типы выдвижения. Медиадискурс, созданный публичной языковой личностью, неизбежно содержит информацию об идеостиле автора с точки зрения реализма. Никита Сергеевич по-особенному понимает реальность, для него важно, чтобы все совпадало, чтобы все было идеально и так, как это было раньше. Для него важен каждый звук, каждый элемент, каждое движение. В этом и весь Михалков. В этом и заключается его «дотошность». Материал программы «Бесогон ТВ», на наш взгляд, является тем типом медиадискурса, в котором

автор имеет неограниченные возможности для проявления специфики когнитивного стиля.

Список литературы:

1. Быков Д.Л. Герман versus Михалков: О методах кинорежиссера // Искусство кино. – 2000. – № 6. – С. 41–47.
2. Синельников М. Кто и почему ругает фильм Михалкова? // Информационный мультимедийный портал KMnews / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.km.ru/node/3297>.
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/1-besogon-tv.html.
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/2-besogon-tv.html.
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/3-besogon-tv.html.
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/4-besogon-tv.html.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/5-besogon-tv.html.
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/6-besogon-tv.html.
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/7-besogon-tv.html.
10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/8-besogon-tv.html.
11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/9-besogon-tv.html.
12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.besogon.tv/mikhalkov/10-besogon-tv.html.

5.2. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА

Кабанов Иван Сергеевич

студент

*Самарского Государственного
Медицинского университета,
РФ, г. Самара*

Пивоварова Людмила Николаевна

старший преподаватель,

*Самарского Государственного
Медицинского университета,
РФ, г. Самара*

Латинский язык относится к итальянской ветви индоевропейской языковой семьи. Его называют "латинским" (Lingua Latina), потому что на нем говорили латиняне (Латини-одно из племен древней Италии), населявшие небольшой регион Лацио (Lazio), расположенный в низовьях Тибра. Центром этого региона в восьмом веке до нашей эры (в 753 году, по мнению античных историков) был город Рим (Рим, поэтому жители Лацио также называли себя "римлянами" (Romani). На северо-западе от римлян жили этруски, народ древней и высокоразвитой культуры. В отношениях между римлянами и этрусками почти нет исторически достоверных сведений, но известно, что с 616 по 509 год до н. э. В Риме правили этрусские цари. Поэтому в течение определенного периода Рим зависел от своего могущественного соседа, и только с 509 года он стал независимой республикой. Этруски оказали огромное влияние на культурное развитие всей Италии, особенно Рима. Многие этрусские слова вошли в латинский язык. Сам этрусский язык сильно отличается от латинского; многие этрусские надписи еще не расшифрованы. Другие языки Италии, важнейшими из которых являются Осский и Умбрский, связаны с латынью и

постепенно вытеснялись ею. В своем историческом развитии латинский язык прошел несколько периодов:

1. Архаический латинский период: от первых сохранившихся письменных памятников до начала первого века до нашей эры, самые древние памятники датируются шестым веком до нашей эры (отрывок священной надписи на фрагментах черного камня (найден в 1899 году при раскопках римского форума); надпись на так называемой пренатальной фибуле (золотая брошь, найденная в 1871 году). В городе количество памятников уменьшается на 3. Это связано с появлением Рима, который в то время завоевал большую часть Италии. Завоевание греческих городов в Южной Италии привело к проникновению элементов греческой культуры и образования в римское общество, что стимулировало появление литературных и латинских произведений. Начало этому процессу положил греческий пленник, впоследствии ставший свободным пленник, Ливий Андроник, который перевел "Одиссею" Гомера на латынь. Из латыни известны авторы этого периода, в котором известны имена драматурга и писателя Гнея Невия (полученные из отрывков из ситкомов), эпоса поэта и драматурга Квинта Энния (полученные из отрывков из разных источников); величайшими представителями архаического периода в области литературного языка являются Тит Макций Плавт (около 254-около 184 г. до н. э.), от которого сохранилось 20 комедий, полностью и фрагментарно; Публий Теренций Афр (190-159 г. до н. э.), письменно дошедший до нас со своими шестью комедиями. Кроме того, с середины II века до н. э. прибыло много надгробий и официальных документов. Все это дает богатейший материал для изучения особенностей архаической латыни.

2. Период классической латыни: от первых выступлений Цицерона (81–80 до н. э.), так как в его прозе латинский язык впервые приобрел ту грамматическую и лексическую норму, которая и сделала его «классическим», до смерти Августа в 14 г. н. э. Этот период представлен блестящей плеядой авторов. В ораторской прозе это прежде всего, как уже было сказано, Марк Туллий Цицерон (106–43 до н. э.); в исторической прозе – Гай Юлий Цезарь (100–44 до н. э.). Гай Саллюстий Крисп (86–35 до н. э.), Тит Ливий (59 до н. э. – 17 н. э.); самыми знаменитыми поэтами этого периода были: Тит Лукреций Кар (ок. 98–ок. 35 до н. э.). Гай Валерий Катулл (ок. 87–ок. 54 до н. э.), Публий Вергилий Марон (70–19 до н. э.), Квинт Гораций Флакк (65 – 8 до н. э.), Публий Овидий Назон (43 до н.э. – 18 н. э.). Благодаря последним трем поэтам, расцвет творчества которых совпал с периодом правления Августа, а также другим талантливым поэтам этого времени (Тибулл,

Пропорций), эпоха Августа получила название золотого века римской поэзии. В большинстве высших учебных заведений нашей страны изучается латинский язык именно этого периода – классическая латынь.

3. Эпоху послеклассической латыни: I – II вв. н. э. Наиболее известные авторы этого периода: Луций Анней Сенека (ок. 4 до н. э. – 65 н. э.) – философ и поэт-драматург; Марк Валерий Марциал (ок. 42 – ок. 102) и Децим Юний Ювенал (ок. 60 – после 127) – поэты-сатирики; Гай Корнелий Тацит (ок. 55 – ок. 120) – самый знаменитый из римских историков; Апулей (ок. 124 – ?) – философ и писатель. Язык этих авторов отличается важной особенностью в выборе стилистических средств, но грамматические нормы классической латыни почти не пострадали. Таким образом, разделение на классическое и постклассическое имеет скорее литературное, чем лингвистическое значение.

4. Позднелатинский период: III-VI вв.: эпоха поздней Империи и возникновение варварских государств после их падения (476). Старые традиции в литературном творчестве этого периода, за некоторыми исключениями, угасают. В качестве исторического источника по-прежнему важны труды Аммиана Марцеллина (330-400 гг.) и не вполне достоверные биографии римских императоров (*Scriptores historiae Augustae*). Важным фактором духовной жизни поздней империи было распространение христианства и появление христианской литературы на латыни-Иеронима (ок. 348-420), Августина (354-430) и др. Многочисленные морфологические и синтаксические явления встречаются уже в работах поздних латинских авторов, готовящихся к переходу на новые романтические языки.

5. Период становления и расцвета классического латинского языка был связан с превращением Рима в крупнейшее рабовладельческое государство Средиземноморья, подчинившее своей власти обширные регионы Западной и Юго-Восточной Европы, Северной Африки и Малой Азии. В восточных провинциях Римского государства (Греция, Малая Азия и североафриканское побережье), где греческий язык и утонченная греческая культура были широко распространены, когда римляне завоевали его, латынь не была широко распространена.

В западном Средиземноморье ситуация была иной. В конце II века до н. э. латынь господствует не только на всей территории Италии, но и в качестве официального языка государства на завоеванных римлянами территориях Пиренейского полуострова и нынешнего юга Франции, где тогда существовала римская провинция – *Gallia Narbonensis-Gallia Narboniana*. Завоевание остальной Галлии (в целом территории современной Франции, Бельгии, части Нидерландов и Швейцарии)

закончилось в конце 50-х годов 1-го века после длительных военных операций под командованием Юлия Цезаря.

Во всех этих регионах латинский язык распространяется не только через официальные учреждения, но и в результате общения коренного населения с римскими солдатами, купцами и поселенцами. Латинизация провинций, то есть усвоение латинского языка и римской культуры местным населением, осуществлялась. Латинизация происходит двумя путями: сверху, в частности, открываются римские школы для детей местной знати, где обучают литературной латыни, и снизу, общаясь вживую с носителями разговорной латыни. Латынь в ее популярной разновидности (разговорно) – вульгарная латынь (в значении "народная") – была основным языком новых национальных языков, сгруппированных под общим названием романс (del lat). "Романо"). Это Италия, родившаяся на территории Апеннинского полуострова в результате исторических изменений в латинском, французском и провансальском языках, которые развивались в Древней Галлии, Испании и Португалии, на Иберийском, римском полуострове и на территории римской колонии Реции (в части современной Швейцарии, несмотря на общее происхождение романских языков, между ними существуют важные различия. Это связано с тем, что в течение нескольких столетий латинский язык проникал на завоеванные территории, где он определенным образом изменялся как основной язык, и вступал в сложное взаимодействие с местными племенными языками и диалектами. Разница в исторической судьбе территорий, на которых они формировались в течение длительного времени, также произвела определенное впечатление на романский язык.

Романтическая языковая общность более заметна в лексике, о чем свидетельствуют следующие примеры: |Лат. |Итал. |Исп. |Португ. |Прованс. |Франц. |Рум. | |Aqua |Acqua |Agua |Agoua |Aigua |Eau |Ara | | | | |(aiga) | | | |Caballus |Cavallo |Caballo |Cavallo |Caval |Cheval |Calu | |Filius |Figlio |Hijo |Filho |Filh |Fil(s) |Fiju | |Populus |Popolo |Pueblo |Povo |Poble |People |Poporu | |Magister |Maestro |Maestro |Mestre |Maistre |Maitre |Maisteru | |Noster |Nostro |Nuestro |Nosso |Nostre |Notre |Nostru | |Cantare |Cantare |Cantar |Cantar |Chantar |Chanter |Cunta | |Habere |Avere |Haber |Haber |Aver |Avoir |Ave | Этот общий момент можно проследить, хотя и не так ясно, в морфологии, особенно в словесной системе.

Латынь также является наследием партисипативных и бесконечных конструкций в романтических языках. Попытки римлян подчинить себе германские племена в конце первого века до н. э. и в первом веке н. э. попытка провалилась, но экономические отношения римлян с

германцами существовали долгое время; проходили в основном через колонии римских гарнизонов вдоль Рейна и Дуная. Это будет помнить например, названия немецких городов Кб1д (из лат. Colonia "поселение"), Koblenz (из лат. Confluentes, букв.: «стекающиеся»)–Кобленц расположен у стечения Мозеля с Рейном), Re-gensburg (из лат. Regina castra), Вена (из Vindobona) и др. Латинского происхождения в современном немецком языке слова Rettich (из лат. radix "корень"), Birne (из лат. pinim "груша") и др., обозначающие продукты римского сельского хозяйства, которые вывозили за Рейн римские купцы, а также термины, относящиеся к строительному делу: Mauer (из лат. murus "каменная стена", в отличие от герм. Wand, букв.: "плетень"), Pforte (из лат. porta "ворота"), Fenster (из лат. fenestra "окно"), Strasse (из лат. strata via "мощеная дорога") и многие другие. Первые контакты римлян и, следовательно, латинского языка с населением Британии относятся к 55–54 гг. до н. э., когда Цезарь во время войн в Галлии совершил два похода в Британию. Однако это были кратковременные экспедиции, которые не имели серьезных последствий. Завоевана была Британия спустя 100 лет, в 43 г. н. э. и оставалась под властью римлян до 407 года.

Наиболее древними следами латинского языка в Британии являются названия, городов с составной частью -Chester, -caster или -castle от лат. castra "военный лагерь" и castellum "укрепление", fbss—От fossa "ров", col(n) от colonia "поселение". Ср.: Manchester, Lancaster, Newcastle, Fossway, Fossbrook, Lincoln, Colchester. Завоевание Британии в V – VI вв. германскими племенами англов, саксов и ютов увеличило число латинских заимствований, усвоенных британскими племенами, за счет слов, уже воспринятых германцами от римлян до их переселения в Британию. Ср. лат. vinum, нем. Wein, англ. wine; лат. strata, нем. Strasse, англ. street; лат. campus "поле", нем. Kampf, англ. camp. Значение латыни для прогрессивного и длительного формирования новых языков Западной Европы сохраняется даже после падения Западной Римской Империи. Латынь оставалась языком Управления, науки и школы в начале феодального королевства Франкское (образованного в конце V века), которое взяло под свой контроль большую часть территории Западной Римской Империи; Она была написана на латыни, в частности "история франков" тура (540-594) – едва ли не единственный литературный источник по ранней политической истории франков, биография Карла Великого его современника Эйнхарда.

После раскола Франкской империи в 843 году на независимые государства Западной Европы (Италию, Францию и Германию) отсутствие национальных литературных языков заставило их на протяжении нескольких столетий прибегать к общению друг с другом,

с помощью латинского языка. В Средние века и позднее латынь была языком Католической Церкви, начатой уже упомянутыми христианскими писателями поздней Империи. В этот период латынь стала основным средством международного культурного и научного общения. Многовековое распространение латинского языка требовало тщательного изучения в школах, составлялись словари, издавались переводы—это также способствовало проникновению соответствующей Латинской лексики в новые языки Западной Европы. Например, латинские слова области образования и школы—*magister* "наставник", "учитель", *schola* "школа", *tabula* "доска" — вошли в современную жизнь языков в виде учителя английского, школьного, настольного и немецкого. Больше информации от латинского немецкого происхождения, пишу, пишу (от *scribere* "писать", скриптур "пишу").

В английском языке латинский словарь также оказал значительное влияние на французский язык в связи с завоеванием Англии во второй половине XI века французскими норманнами. См.: английский—благородный, Виктория, искусство, лат. *nobilis*, Виктория, сгоревший, цветной. Многие кредиты Ренессансу были даны на английском языке и непосредственно с латыни. В XIX веке латынь оставалась языком дипломатии и международным языком науки. В частности, первый документ в истории русско-китайских отношений—знаменитый Нерчинский договор 1689 года—был написан на латыни. На латыни—голландский философ Б. Спиноза (1632–1677), английский ученый И. Ньютон (1643–1727), М.В. Ломоносов (1711–1765) и многие другие. Было время в культурной жизни Европы, когда невозможно было получить образование без знания латыни.

В настоящее время значение латинского языка, очевидно, не так велико, но тем не менее он играет очень важную роль в системе гуманитарного образования.

Латынь, как уже говорилось, необходима для изучения современных романских языков, так как история этих языков, многие фонетические и грамматические явления и особенности лексики могут быть поняты только на основе знания латыни. Это верно, но в меньшей степени, для тех, кто изучает германские языки (английский, немецкий), чья грамматическая система и особенно лексика также оказали большое влияние на латинский язык. Латинский язык, несомненно, поможет русскому филологу, потому что только он может объяснить разницу в значении и написании таких слов, как "компания" и "кампания"; написание слов с "непроверяемыми" голосовыми призывами, таких как "пессимистический", "оптимистический"; наличие корня, но в трех вариантах в словах "факт", "дефект", "дефект" и т. д., латинский язык,

безусловно, необходим историку-специалисту, и не только по древней истории, то есть, но и для изучающего Средневековье, все документы написаны на латыни.

Русское право не может избежать изучения латыни, так как римское право легло в основу современного западноевропейского права, а через византийское право повлияло на древнейшие источники русского права (русские договоры с греками, Русская Правда). Нет сомнения в необходимости изучения латыни в медицинских и ветеринарных институтах, на биологических и естественных факультетах университетов. Таким образом, латинский язык и древнегреческий в настоящее время служат источником для формирования международной общественно-политической и научной терминологии.

Список литературы:

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-ng.ru/drugoe/kratkie_svedeniya_iz_istorii_latinskogo.html (дата обращения: 08.12.2020).
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/6165> (дата обращения: 10.12.2020).
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ebooks.grsu.by/lat_jz/vvedenie.htm (дата обращения: 09.12.2020).
4. Orbis Romanus Pictus. Римский мир в картинках. – М.: "Греко-латинский кабинет" Ю.А. Шичалина, 1994. – 144 с.
5. Гарник А.В., Наливайко Р.Г. Латинский язык с элементами римского права. – Мн.: Белгосуниверситет, 2001.
6. Городкова Ю.И. Элементы латинского языка и основ медицинской терминологии / Ю.И. Городкова. – М.: Медицина, 2001. – 274 с.
7. Эрну А. Историческая морфология латинского языка / А. Эрну. – Москва: Наука, 2010. – 312 с.

5.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

МУЛЬТИПЛЕКСИРОВАНИЕ КАК ФОРМА КОДИФИКАЦИИ ВЕРБАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ТРЕХСТУПЕНЧАТОЙ БИОПСИХОСОЦИАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ЯЗЫКА

Мухиддинов Анваржон Гофирович

канд. пед. наук, доцент

*Ферганского государственного университета,
Республика Узбекистан, г. Фергана*

MULTIPLEXING AS A FORM OF CODIFICATION OF VERBAL INFORMATION IN A THREE-STAGE BIOPSYCHOSOCIAL LANGUAGE SYSTEM

Anvarjon Muhiddinov

Ph. D, Associate Professor

*of the Ferghana state University,
Republic of Uzbekistan, Ferghana*

Аннотация. В статье рассматривается проблема научной идентификации мультиплексирования на разных уровнях кодификации (биомолекулярной, психологической, социокультурной) вербальной информации. Показана специфика механизмов мультиплексирования в форме биомолекулярной кодификации в глубоких слоях мозга, ментальной кодификации в коре головного мозга (сфере сознания языковой личности), социокультурной кодификации в общественном сознании языкового сообщества, показано своеобразие мультиплексного представления информации в виртуальной сфере медиaprостранства.

Abstract. The article deals with the problem of scientific identification of multiplexing at different levels of codification (biomolecular, psychological, socio-cultural) of verbal information. The article shows the specifics of multiplexing mechanisms in the form of biomolecular codification in the deep layers of the brain, mental codification in the consciousness of a language personality, socio-cultural codification in the public consciousness of a

language community, and the peculiarity of multiplex representation of information in the virtual media space.

Ключевые слова: мультиплексный анализ; биопсихосоциальный онтологический статус языка; биомолекулярная кодификация; лингвистическая кодификация.

Keywords: multiplex analysis; biopsychosocial ontological status of language; biomolecular codification; linguistic codification.

В данной статье будет предпринята попытка научной идентификации механизмов мультиплексной трехступенчатой системы генетически обусловленной кодификации в подкорковых субстратах мозга, социально обусловленной – в сфере когниции в коре головного мозга и коллективом сознании языкового сообщества вне телесной субстанции человека.

Говоря о постановке проблемы исследования глубинных механизмов языка, прежде всего нужно охарактеризовать трактовки данной проблемы в генеративной грамматике Ноама Хомского, в которой были разграничены глубинные (deep structure) и поверхностные (surface structure) структуры, а также обоснована возможность установления соответствия между ними [4]. При таком подходе глубинные структуры идентифицируются как обозначение вербальной информации посредством квазисемиотических (алгебраических) сигнатур, а поверхностные – вербальных единиц. Поскольку обе формы связаны с механизмами знакообразования в сфере когниции (в ментальном кольце коры головного мозга), вопрос о степени участия глубинных подкорковых слоев мозга в функционировании языка в теории генеративной грамматики не рассматривается. Такой подход не позволяет последовательно идентифицировать существенные параметры языка как биопсихосоциального феномена в рамках современной антропоцентристской парадигмы. Для последовательной реализации антропоцентристского подхода феномен языка исследуется в проблемном поле междисциплинарных наук, в т. ч. лингвистики, нейробиологии и нейролингвистики.

Здесь следует упомянуть о том, что в рамках когнитивной лингвистики были высказаны мнения о необходимости и актуальности исследования языка на стыке лингвистики и нейробиологии. Один из основателей когнитивной лингвистики Дж. Лакофф отмечает, что «телесность ума – вроде бы совершенно очевидный концепт, но для истории философии довольно радикальный. Самая важная характеристика телесного ума – это мультимодальность, то есть связь разных форм телесности в мозгу» [2].

Научная идентификация языка с учетом биологических факторов имеет свою предысторию. Тенденция исследования языка как объект исследования в естествознании восходит к концепции А. Шлейхера, которая воспринималась как механическое биологизаторское представление о языке и подвергалась критике, однако впоследствии получила признание [3].

Важное значение в нейробиологии имели открытие французским анатомом и хирургом Полем-Пьер Броком в 1863 году двигательного центра речи в головном мозге (центра Брока) и обнаружение немецким неврологом Карлом Вернике в конце XIX века зоны восприятия устной (центра Вернике) [7].

Исследование биофизиологических механизмов порождения и функционирования языка привели к обозначению проблемного поля междисциплинарной науки – нейролингвистики.

В современной лингвистике получила признание мысль о том, что междисциплинарные исследования создают предпосылки для последовательной научной идентификации существенных параметров языка как биопсихосоциального феномена в рамках антропоцентристской парадигмы. Опираясь на постулаты данной парадигмы, мы предприняли попытку обоснования предположений о мультиплексной трехступенчатой системе кодификации вербальной информации, основанной на механизмах обработки вербальной информации на уровне биомолекулярного кодирования в глубинных подкорковых слоях мозга, ментальной кодификации на уровне когниции в коре головного мозга и социокультурной кодификации вне телесной субстанции человека – в сфере коллективного сознания языкового сообщества.

Наибольшую трудность в обосновании предлагаемой системы обработки вербальной информации представляет научная идентификация механизмов биомолекулярной кодификации как естественной основы порождения и функционирования системно структурного образования языка. Здесь возникает вопрос о том, способна ли генетически обусловленная биофизиологическая инстанция мозга к релевантному восприятию и координации механизмов неспецифической вербальной информации, отражающей потенциал контента культуры в виде ментальных конструктов. Ответ на этот вопрос получил отражение в концепции клеточных автоматов, способных к самовоспроизведению, аналогично живой клетке, изложенной в книге Дж. фон Неймана «Теория самовоспроизводящихся автоматов» [8].

В 1994 году эксперименты американского ученого Л. Адлмана доказали, что с помощью известных биохимических реакций можно в среду ДНК ввести задачу и быстро отфильтровать именно ту молекулу-

нить, в которой закодирован нужный ответ. На основе нового метода ДНК-вычислений был определен краткий и оптимальный путь коммивояжера. При решении «задачи коммивояжера» нити ДНК оперативно произвели вычисления, охватывающие все семь узлов решения. Как отмечал Л. Адлман, «важным прорывом в ДНК-вычислениях стало изобретение языка программирования под названием DSD (DNA Strand Displacement), который используется для управления нитями ДНК при выполнении определенных действий (например, мигание света)» [12].

Можно предположить, что подкорковые нейронные субстраты мозга, способные к ДНК-вычислениям высшей степени сложности, представляют собой естественную основу функционирования когнитивных механизмов языка как высшей формы отражения объективной действительности. Механизмы когниции аналогичны механизмам биомолекулярного кодирования, однако степень обработки вербальной информации в сфере когниции в коре головного мозга значительно ниже, чем в сфере биомолекулярного кодирования в подкорковых слоях мозга. Нейрональные структуры подкорковых слоёв, где сосредоточены механизмы распределения энергетических ресурсов, в большей степени способны преодолевать энтропию, связанную с недостатком биоэнергии. Нейронные субстраты когниции (сознания, мышления и языка) не участвуют в координации механизмов распределения энергии, они функционируют только благодаря поступлению энергетических импульсов из подкорковых слоёв. По мнению исследователя Ю. Я. Калашникова, «глубинная система биомолекулярной кодификации возникает как «результат “слияния” в одно функциональное целое молекулярной информации, химической энергии и органического вещества, ... в живых клетках функционируют только те биологические молекулы и структуры, которые сами по себе уже являются материально-энергетическими и информационными субстанциями» [5].

В процессе решения 7 узлов сложных задач в коре головного мозга корреляция механизмов когниции «энтропия – негентропия» происходит поэтапно (8 этапов) в следующей последовательности:

0-1 ➡ 0-1 ➡ 0-1 ➡ 0-1 ➡ 0-1 ➡ 0-1 ➡ 0-1 ➡ 0-1
(первые 7 этапов – промежуточные, последний 8 завершающий).

На уровне биомолекулярной кодификации информации данный процесс происходит в 2 этапа и имеет следующую последовательность:

0-1 ➡ 0-7 (первый этап – промежуточный – 2 этап последний, завершающий).

Установка, активация, энергетическое обеспечение и координация механизмов мультиплексирования в новообразованиях языковых знаков коры осуществляется подкорковой сфере без участия сознания,

мышления и языка на уровне бессознательного. Следует отметить, что функционирование механизмов нейронных образований коры как материальных субстратов когниции (сознания, мышления, языка) не предусмотрено в генетической программе человека. Нейронные субстраты подкорковых слоёв мозга осуществляют реструктуризацию нейронов коры под воздействием вербальной информации, проникающей в сферу психики ребенка. В коре головного мозга начинается системная трансформация нейронных образований, которые превращаются в материальный субстрат языковых знаков восприятия и обработки неспецифической для генетических субстратов мозга социальной (вербальной) информации. Подкорковые нейрональные образования играют доминирующую роль в функционировании нейронных субстратов когниции, функционирование которых зависит от энергетических импульсов, поступающих из глубинных слоёв мозга.

Второй уровень кодификации вербальной информации происходит в ментальном кольце коры головного мозга.

Третий уровень обработки вербальной информации – социальная кодификация в сфере общественного сознания имеет следующие 2 формы:

1. Лингвистическая кодификация, представляющая собой «эксплицитное признание нормативности языковых явлений или фактов, зафиксированных в словарях, грамматиках, разработка правил и предписаний, способствующая сохранению литературных норм и их научно обоснованному обновлению. Кодификация языка основывается: 1) на соответствии данного явления структуре языка; 2) на факте массовой и регулярной воспроизводимости языкового явления в процессе коммуникации; 3) на общественном одобрении и признании этого явления нормативным. Кодификации подвергаются наиболее важные в социальном и коммуникативном отношении системы (например, литературный язык)». Новые языковые единицы первоначально появляются в узусе (от лат. *usus* – применение, обычай, правило) – общепринятое носителями данного языка употребление языковых единиц (слов, устойчивых оборотов, форм, конструкций), получившие признание в языковом сообществе единицы окончательно кодифицируются в конкретном функциональном стиле (литературного языка, диалекта, сленга и др.) как общепринятая норма.

2. Формирование и функционирование культурных кодов, являющихся «ключом к пониманию данного типа культуры; уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков; это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру.

Своеобразной разновидностью социальных кодов являются коды массовой коммуникации: коды, используемые при переходе от реальности к изображению; коды при переходе от реальности к языку; коды при переходе от изображения к языку. С кодами тесно связаны контексты, т.е. системы, в определенной мере обуславливающие ту или иную организацию текста сообщения.

В формировании и функционировании системы трехступенчатой кодификации вербальной информации большое значение имеет мультиплексирование (англ. multiplexing, muxing) – уплотнение канала, то есть передача нескольких потоков (каналов) данных с меньшей скоростью (пропускной способностью) по одному каналу. Благодаря такому свойству глубинные нейрональные структуры языка осуществляют многоканальную координацию процесса кодирования и декодирования вербальной информации с участием всех 49 центров коры, преимущественно центра Брока (механизмы речи), зоны Варнике (механизмы восприятия речи) и в затылочной части коры головного мозга (механизмы осмысления).

Аналоги системы мультиплексного анализа мозга в настоящее время применяются при разработке современных ИТ и мультиплексной диагностики в медицине. В настоящее время «активно разрабатываются методы, позволяющие определять в одном образце большое количество анализов для одновременного мониторинга сразу нескольких компонентов того или иного сигнального пути. Они представляют собой, как правило, модификации мультипараметрической проточной цитофлуориметрии или гибридизации анализируемых молекул с большим количеством специфических зондов, размещённых на подложке в определённом порядке, реже – ПЦР»...уровень экспрессии, или изменение относительного количества, компонентов сигнального процесса представляет собой, таким образом, своеобразный «молекулярный портрет» конкретного заболевания» [11].

В нейрональных субстратах языка в процессе порождения речи мультиплексирование происходит в следующей последовательности: преобразование биофизиологических импульсов, исходящих из глубинных слоёв мозга в когнитивные психологические конструкты в коре головного мозга – мультиплексация психологического конструкта звукового облика единиц речи – мультиплексное преобразование психологического звукового конструкта в физическую материю звучащей речи в процессе общения. Все мультиплексные преобразования при восприятии речи происходят в обратной последовательности – отражение в сознании слушающего звукового комплекса – мультиплексный анализ

плана содержания звукового комплекса – мультиплексная идентификация семантики звукового комплекса.

Язык как квазисемиотическая система создает предпосылки для создания и использования искусственных мультиплексных знаковых систем, в том числе языков программирования как основы разработки современных ИТ, в рамках которых одним из конкретных видов мультиплексирования является объединение нескольких потоков данных (виртуальных каналов) в один. Например, в видеофайле на основе мультиплексирования поток (канал) видео объединяется с одним или несколькими каналами аудио. Мультиплексирование создает условия для синхронизации представления услуг в глобальной сети одновременно сотням тысяч пользователей [1].

«Принцип действия мультиплексора прост: поступающие по нескольким входящим низкоскоростным линиям сигналы передаются в отведенном для каждого из них частотном диапазоне или интервале времени по высокоскоростной исходящей линии. На противоположном конце высокоскоростной линии эти сигналы вычлняются, или демультиплексируются» [9].

Некоторые футурологи высказывают мысли о наступлении в обозримом будущем (по мнению Рэймонда Курцвейла в 2045 году) эпохи технологической сингулярности, когда машины будут экспоненциально умнее людей. Здесь уместно отметить, что компьютер обладает уникальными возможностями обработки, хранения и обмена информацией, но самая современная и сверхмощная компьютерная технология не в состоянии создать совершенный язык программирования, предназначенного для новых поколений компьютеров. Новые языки программирования способен создать лишь человек, наделенный способностью к усвоению и совершенствованию генетически и социокультурно обусловленного естественного языка как квазисемиотической системой. Кроме того, в гештальт-пирамиде нейронов языка наряду с многочисленными детекторами функционирует детектор новизны, который приводит в действие механизмы инсайта (неожиданное появление нового знания) и последующего мультиплексирования. В микросхеме компьютеров детектор новизны не предусмотрен, поэтому инсайт в ИТ ограничивается поиском нового в рамках заложенного в компьютере языка программирования и информационных ресурсов. С нашей точки зрения, интенсификация процесса интеллектуализации сферы общественного сознания, характерная для цивилизационного развития современного информационного общества, связана с усилением мультиплексации вербальной информации, что приводит к сближению семантических полей языковой и научной картины мира.

Список литературы:

1. Дэвис Д., Барбер Д., Прайс У., Соломонидес С. Вычислительные сети и сетевые протоколы = Computer Networks and their Protocols / Пер. с англ. под ред. С.И. Самойленко. – М.: "Мир", 1982. – 562 с.
2. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М. 2004. – С. 47.
3. Шлейхер А. [Отрывки из сочинений] // Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. – Ч. 1. – М., 1964.
4. Хомский Н. Язык и мышление. – М.: Изд-во Московского университета, 1972. – 126 с.
5. Калашников Ю.Я. Аспекты молекулярной биохимической логики и информатики. Дата публикации: 05.12.2006. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://new-idea.kulichki.com> (дата обращения: 10.12.2020).
6. Сазонов В.Ф. Нейроны-детекторы // Кинезиолог, 2009-2018: [сайт]. Дата обновления: 16.06.2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://kineziolog.su/content/neyrony-detektory> (дата обращения: 08.12.2020).
7. Azcoaga J.E. Neurolinguistica y fisiopatologia. Afasiologia. Buenos Aires: El Ateneo, 1985, 292 p.
8. Neumann John von 1966. Theory of Self-Reproducing Automata, Burks, A.W., ed., University of Illinois Press. ISBN 0-598-37798.
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: osp.ru/lap/1997/06/132850 (дата обращения: 08.12.2020).
10. Технологическая сингулярность ru.wikipedia.org.>Технологическая сингулярность(дата обращения: 08.12.2020).
11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: expo.rusmedserv.com/files/labdiag/50_ (дата обращения: 08.12.2020).
12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: abv24.com/dnk-kompyuter-znakomtes-leonard-adleman (дата обращения: 08.12.2020).

5.4. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)

"БЕЛДЕМЧИ" - КАК КОНТЕКСТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА

Бектурова Анаркан Абдыжалиевна

*канд. филол. наук, доцент,
старший преподаватель,
Кыргызско-Турецкий университет «Манас»,
Республика Кыргызстан, г. Бишкек*

«BELDEMCHI» – AS THE CONTEXT OF THE NATIONAL CONCEPTUAL PICTURE OF THE WORLD

Anarkan Bekurova

*PhD,
Kyrgyz – Turkish Manas University,
Kyrgyzstan, Bishkek*

Аннотация. Настоящая статья попыталась раскрыть концепт «Белдемчи» как контекст национальной концептуальной картины мира. Материальное наследие является частью нашей культурной идентичности, и играет важную роль в сохранении культурного разнообразия. Традиционная одежда является важной составляющей культуры любого народа наряду с его традициями, обычаями, особенностями в поэзии и музыки, которая передавалась из поколения в поколение, и имела глубокий смысл и является нашим общим наследием.

Abstract. The present article tries to reveal the concept “Beldemchi” as the context of the national conceptual picture of the world. Material heritage is a part of our cultural identity and plays an important role in preservation of a cultural variety. The traditional clothes are important element of culture of any people long with its traditions, customs, features

in poetry and music, which was transferred in generations will have deep sense and is our general heritage.

Ключевые слова: белдемчи; материальное и нематериальное; баш-белдемчи; белдик; бейкасаб; арча; тумар; сглаз; оберег.

Keywords: beldemchi; material and non-materials; bash beldemchi; beldik; bekasab; archa; tumar; evil eye; amulet.

В настоящее время изучение концептов является одним из актуальных и перспективных направлений в лингвистической науке. Существует много работ, которые рассматривают общие и частные вопросы теории концепта. Значение таких исследований имеет особенную научную ценность из-за недостаточной изученности представляющих языковую картину мира отдельного этноса.

На любом историческом этапе каждый народ, в том числе и кыргызский народ, независимо от социальных, территориальных различий в культуре имеет свое материальное и нематериальное наследие, которое создает национальный образ, характер, поведение, в целом – национальную особенность.

Материальная культура является одним из составляющих основ, создающих культурное этническое наследие. Ее особенности необходимо рассматривать не только в качестве предметно-бытовой среды, но и как средство внутри этнического общения и передачи информации. Вследствие пристального изучения истории и культуры кыргызского народа историками, лингвистами, этнографами, искусствоведами, археологами существует не мало научных работ как: формирование кыргызской народности, этногенетические и историко-культурные связи, зарождение и развитие кыргызской государственности, литературы, искусства и образования. Однако недостаточно исследованными до сих пор остаются коммуникативные функции материальной культуры и прикладного творчества.

По определению Г.Г.Слышкина, С.Г.Воркачева, З.К. Сабитовой и др. лингвокультурный концепт – это единица связывающая научные исследования в области культуры, языка и сознания воедино, т.к. он принадлежит сознанию, обуславливается культурой и воплощается в языке [1, с. 9-11]. С точки зрения С.Г. Воркачева, лингвокультурные концепты являются вербализованными смыслами, отражающими лингвоменталитет определенного этноса.

В настоящей статье попытаемся раскрыть понятие национальной одежды «белдемчи», помимо выполняемых им прямых функций также и знаковую функцию, т.е. дополнительную информацию.

История и культура Кыргызского народа богата и глубока. За всю тысячелетнюю историю развития народа создавались и развивались разные виды материальной и духовной культуры, которые передавались из поколения в поколение. Материальное и нематериальное наследие является частью любой культурной идентичности и играет важную роль в сохранении культурного разнообразия. Например, образы конкретных видов одежды являются важной составляющей частью национальной культуры любого народа с его традициями, обычаями и особенностями, являясь одним из самых богатых и важных лингвокультурных кодов.

«Белдемчи» всегда привлекали на себя внимание многих исследователей истории кыргызской одежды. Немало трудов этнографов-кыргызоведов посвященных «белдемчи». К.И. Антипина в своей работе «Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных кыргызов» описывает крой, пошив, украшение и обстоятельства ношения. Также подтверждает отличия «белдемчи» южных и северных кыргызов. Е.И. Махова была участником комплексной археолого-этнографической экспедиции и посвятила свою работу исследованиям отличительных особенностей в культуре южных и северных кыргызов, Н.С. Момунбаева в своей работе описывает способ надевания и ношения «белдемчи» и т.д.

Итак, «Белдемчи» является одним из видов женской одежды, которую надевают поверх платья. Она входила в состав одежды, передаваемой вместе с приданным невесты у зажиточных семей. Но молодая женщина могла одевать «белдемчи» только после родов. Или же, родители невесты после родов дарили своей дочери «бешик» – колыбелька для ребенка и «белдемчи». Такая возрастная особенность характерна для всех кыргызских групп.

«Белдемчи» состоит из нескольких частей. Каждая кроилась отдельно и сшивалось в целое изделие. Внешний вид похож на женскую юбку, но у юбки подол цельный, а у «белдемчи» передняя часть открыта. Основные части «белдемчи»: баш белдемчи (поясничная часть), эндейбети (полотнище), боолору (шнуры). Также имеются внешние и внутренние украшения, кайма. Баш белдемчи (белдик) делали из тонкого войлока, а лицевую часть из материала полотнища. Его ширина составляло 15-20 см. С двух сторон баш белдемчи пришивали завязки или петли для пуговиц. Полотнище «белдемчи» состояло из различных материалов, внутренней и внешней части. Снаружи использовали бархат, сукно, шелк, бейкасаб (яркий узбекский полосатый полуселк). А внутреннюю сторону подшивали простеганной ватой, тонким войлоком, тонко выделанной шкурой козленка или ягненка.

Существовало два вида «белдемчи» – для постоянного и праздничного ношения. Повседневный вид был прост и удобен, а праздничный украшали основательно: вышивали, были оторочены мехом и кисточками. В условиях кочевого быта – это очень удобная одежда. Не стесняя движений, женщина была защищена от холода во время верховой езды, во время домашней работы. Научная этимология «белдемчи» объясняет как поддерживающий поясницу, содержащий поясницу в тепле, оберегающий поясницу.

«Белдемчи» обладает широкой символикой и выполнял несколько функций. Арабески и орнаменты – это своего рода знаки и символы, которые несут в себе значение оберега, защиты от нечистых сил и сглаза. Каждый узор имел свое сакральное значение и мог приносить удачу воину или путнику, помогал беременным женщинам, защищал дом или детей. Яркие и красивые арабески отвлекали недобрый глаз, забирая его злую силу в себя. Например, сочетание белого и черного считалось важным для привлечения богатства. Красный – это жизнь, сила природы. Красный защищал от болезней крови, а желтый – от различных заболеваний внутренних органов. Также «белдемчи» позволял кыргызской женщине следить за своей фигурой, помогал ей держать гордую осанку, выполняя роль бандажа после родов, а также служил элементом эстетики, подчеркивая красоту женской фигуры.

У женщины особое внимание уделялось усиленному декорированию пояса *белдемчи*, в области поясницы и малого таза, где находятся детородные органы женщины узорами «бадам» (миндаль) – своей формой напоминает женскую матку, и служили символом плодородия.

Очень важное значение имел треугольник – тумар, который украшал всегда все изделия. Это сакральное значение треугольника наблюдается у всех тюркских народов и символизирует глаз, который защищает его носителя от бед и злых сил.

Само слово «белдемчи» несет в себе высокоположительную коннотацию.

«Белдемчи»

Бел -1. поясница, талия; 2. опора, поддержка; 3. сила, мочь; Много фразеологизмов со словом **бел** : **белбайла-** или **белбуу** - 1) отдаться чему-л. целиком, взяться за что-л. всерьёз, вплотную; 2) полагаться, возлагать надежды на кого-л.; (сага *белбайладым* - я на тебя возлагаю все надежды; *бел байлантурган белим жок* - мне не на кого опереться;) и т.д.«Белдемчи»

Дем – в народе означает: **1.** силу, дух (придать, поднять дух), дышать, отдыхать. **2.** Отпуск, перерыв, момент. **3.** Храбрость, отвага, мощь, отвага. **4.** Замысел, намерение и т.

«Белдемчи»

Эмчи – это знахарь (детский знахарь), лекарь. В народе именно мамы стараются снять сглаз с ребенка при помощи арчи. Существует несколько вариантов снятия порчи. Поэтому самым первым знахарем ребенка является его мама.

Отношение к одежде – один из важных социальных дифференциаций. Материальный код – это один из лингвокультурных кодов, который описывает многие сферы человеческой жизни такие как: черты характера, интеллектуальную деятельность, эмоциональную, нравственную, ментально-речевую деятельность и многое другое. Представители одной и той же этнокультуры понимают друг друга с полуслова, так как в основе их общения лежит не только общий вербальный код, но и общий культурный код [2, с. 89]. К сожалению, в настоящее время человек перестал видеть символы и понимать уникальный исторический архив, скрытый в национальной одежде. Изучение самого слова, в который входят не только признаки, необходимые для идентификации, но и знания об обозначаемом позволит глубже познать историю и культуру: развитие нации, нравы, традиции и обычаи и т.д.

Список литературы:

1. Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных кыргызов. –Фрунзе: Издательство Академии Наук Киргизской ССР, 1962. – 288 с.
2. Маслова В.А., Пименова М.В. Коды лингвокультуры[Текст] : учебное пособие / В.А. Маслова, М.В. Пименова. – Москва : ФЛИНТА : Наука, 2016. – 177 с.
3. Махова Е.И. Некоторые элементы киргизского национального костюма // Костюм народов Средней Азии. М.: Изд-во «Наука», 1979.
4. Пименова М.В.Языковая картина мира [Электронный ресурс] : учеб. пособие / М.В. Пименова. – 4-е изд., стер. –М. : ФЛИНТА, 2014 . – 109 с.
5. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта / Ю.Е. Прохоров. – М.: Флинта: Наука, 2009.
6. Словарь: Кыргызско-русский словарь К.К Юдахина.
7. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: автореф. дис.... д-ра филол. наук / Г.Г. Слышкин. – Воронеж, 2004.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 12 (43)
Декабрь 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 14.12.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 12,75. 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