

МОЛОДОЙ
УЧЁНЫЙ



III Международная научная конференция

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Санкт-Петербург

УДК 7
ББК 85
К90

Главный редактор: *И. Г. Ахметов*

Редакционная коллегия сборника:

М. Н. Ахметова, Ю. В. Иванова, А. В. Каленский, В. А. Куташов, К. С. Лактионов, Н. М. Сараева, Т. К. Абдрасилов, О. А. Авдеюк, О. Т. Айдаров, Т. И. Алиева, В. В. Ахметова, В. С. Брезгин, О. Е. Данилов, А. В. Дёмин, К. В. Дядюн, К. В. Желнова, Т. П. Жуйкова, Х. О. Жураев, М. А. Игнатова, К. К. Калдыбай, А. А. Кенесов, В. В. Коварда, М. Г. Комогорцев, А. В. Котляров, В. М. Кузьмина, С. А. Кучерявенко, Е. В. Лескова, И. А. Макеева, Т. В. Матроскина, Е. В. Матвиенко, М. С. Матусевич, У. А. Мусаева, М. О. Насимов, Б. Ж. Паридинова, Г. Б. Прончев, А. М. Семахин, А. Э. Сенцов, Н. С. Сенюшкин, Е. И. Титова, И. Г. Ткаченко, С. Ф. Фозилов, А. С. Яхина, С. Н. Ячинова

Руководитель редакционного отдела: *Г. А. Кайнова*

Ответственные редакторы: *Е. И. Осянина, Л. Н. Вейса*

Международный редакционный совет:

З. Г. Айрян (Армения), П. Л. Арошидзе (Грузия), З. В. Атаев (Россия), К. М. Ахмеденов (Казахстан), Б. Б. Бидова (Россия), В. В. Борисов (Украина), Г. Ц. Велковска (Болгария), Т. Гайич (Сербия), А. Данатаров (Туркменистан), А. М. Данилов (Россия), А. А. Демидов (Россия), З. Р. Досманбетова (Казахстан), А. М. Ешиев (Кыргызстан), С. П. Жолдошев (Кыргызстан), Н. С. Игисинов (Казахстан), К. Б. Кадыров (Узбекистан), И. Б. Кайгородов (Бразилия), А. В. Каленский (Россия), О. А. Козырева (Россия), Е. П. Колпак (Россия), К. И. Курпаяниди (Узбекистан), В. А. Куташов (Россия), Лю Цзюань (Китай), Л. В. Малес (Украина), М. А. Нагервадзе (Грузия), Ф. А. Нурмамедли (Азербайджан), Н. Я. Прокопьев (Россия), М. А. Прокофьева (Казахстан), Р. Ю. Рахматуллин (Россия), М. Б. Ребезов (Россия), Ю. Г. Сорока (Украина), Г. Н. Узаков (Узбекистан), Н. Х. Хоналиев (Таджикистан), А. Хоссейни (Иран), А. К. Шарипов (Казахстан)

К90 **Культурология и искусствоведение** : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2017 г.). — Санкт-Петербург : Издательский дом «Свое издательство», 2017. — iv, 72 с.

ISBN 978-5-4386-1199-8

В сборнике представлены материалы III Международной научной конференции «Культурология и искусствоведение». Предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов культурологических и искусствоведческих специальностей, а также для широкого круга читателей.

УДК 7
ББК 85

ISBN 978-5-4386-1199-8

© Оформление.
ООО «Издательство Молодой ученый», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА
И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**Габова М.В.**

Дизайн рекламы в контексте конструирования визуального кода культуры современного общества 1

Гасанов Э.Л.

Культурологический подход к изучению литературного прошлого города Гянджи XIX века. 3

Степанянц В.В.

Особенности подачи информации в авторской рубрике «Острый репортаж с Аллой Михеевой»
в информационно-развлекательной программе «Вечерний Ургант» 5

Трубникова Е.Г.

Научно-фантастический кинематограф и околонучная мифология. 7

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Долгова Л.В.

Развитие жанровой системы телевизионной трэвел-журналистики в контексте истории. 10

Какаулина К.А.

Реакция российских СМИ на карикатуры на пророка Мухаммеда в «Шарли Эбдо» 11

Светличная И.В.

Роль трансформации семиотики прически в межкультурной коммуникации 13

АРХИВНОЕ ДЕЛО

Гасанов Э.Л.

Новые материалы о наследии М.Ш. Вазеха (культурологическое исследование). 19

Шалахов Е.Г.

История региональной археологии в фотодокументах редакционного архива газеты
«Юринский рабочий»: к 40-летию первого полевого симпозиума археологов Волго-Камья на базе
Марийской экспедиции 23

КУЛЬТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Hasanov E.L.

Academic problems of research of the reflection of space and time in theatre. 28

Горбунова Н.И.

Хороводы в традиции чувашей-анатри Верхнеуслонского, Апастовского и Кайбицкого районов
Республики Татарстан (по материалам фольклорных экспедиций Казанской консерватории
2013–2014 гг.) 30

Наисбаева А.К.

Стереотипы женского образа в казахстанской рекламе как отражение современной культуры страны . 31

Садокова А.Р. История формирования образа «кошки с поднятой лапкой» (манэки-нэко) в японской культуре	34
Эстрина Т.Г. Шотландский национальный характер	37

ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Гурьянкина Е.А. Теоретические аспекты определения имиджа высшего учебного заведения и его структуры.	40
Дородных А.А., Кузнецова К.В. Метод ассоциаций как прием мыслительной деятельности в методологии архитектурного проектирования.	42
Какаулина К.А. Молодежные СМИ России	45

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Долгобородова Д.А., Варенцов В.А. Влияние музыки на человека	48
Зимовцева Е.Н. «Сто сорок солнц» (о «Патетической оратории» Г.В. Свиридова)	50

КИНОИСКУССТВО

Батова М.А. Трансформация понятия «эротика» в культуре и кинематографе	54
Лукашевич К.П. Технология и творческий процесс в аудиовизуальной журналистике	59
Эстрина Т.Г. «Гений»: дружба или соперничество?	63

ИСКУССТВО ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Журиха А.М. Модернизм в изобразительном искусстве Индии XX века.	66
Тевяшова А.С. Меценатство Лоренцо Медичи Великолепного как центральный фактор расцвета искусства эпохи Ренессанса	68

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Дизайн рекламы в контексте конструирования визуального кода культуры современного общества

Габова Мария Владимировна, аспирант

Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина

В статье рассматривается понятие «Дизайн рекламы» как сосредоточение двух кардинально противоположных по аксиологическому аспекту деятельностей (коммерция и эстетика). Дается четкая характеристика понятия «Дизайн рекламы» как элемента системы визуальной коммуникации и формулируются отличительные черты. В результате, в статье рассматривается феномен формирования нового культурного языка и визуального кода посредством рекламной деятельности и дизайна рекламы в частности.

Ключевые слова: дизайн, дизайн рекламы, реклама, визуальный код, визуальная культура, маркетинг, социокультурное пространство

Современная действительность диктует свои правила и требования к формированию социально-культурной и коммерческой деятельности современного общества. Все более усиливающийся темп жизни, технологический и инновационный прогресс задают все новые условия и особенности для реализации той или иной деятельности. Так, например, комплексная система маркетинга, находящаяся в постоянной динамике четко считывает факторы постоянно меняющихся состояний сфер общественной жизни и как результат, постоянно формирует и генерирует новые стратегии, концепции и формы воздействия на потребителя, а значит и личности в целях удовлетворения ее потребностей. В этом контексте представляется интересным рассмотрение «рекламы», как одного из каналов продвижения коммерческого продукта, направленного на распространение информации и убеждение конечного потребителя, т. е. непосредственного воздействия на его сознание. Реклама стремится максимально проникнуть в сознание людей, вытеснить из него их личностное и овладеть им. Реклама, манипулируя массами, искореняет из человека индивидуальное, подчиняет его рынку. Личность, принимающая дискурсы рекламной коммуникации, теряет индивидуальность, превращаясь в элемент массы, подверженный манипуляции [3, с. 139]. Реклама представляет собой комплексную структуру по генерированию различных форм, способов воздействия и каналов формирования интереса, конечным продуктом которой выступает информационное сообщение, направленное на конкретного потребителя. На этом этапе маркетинговой деятельности происходит включение новой деятельности по проектированию эстетических свойств информационного сообщения, а именно дизайн рекламы, выступающего визуальной составляющей рекламы. Именно этот синергетический

эффект от одновременного включения двух кардинально противоположных по аксиологическому аспекту деятельностей (коммерция и эстетика) и представляет интерес, где задача одного продать и получить прибыль, при этом другого — чувственно насытить и духовно обогатить.

Следует отметить, что дизайн рекламы являет собой обширную область визуальной культуры, которую следует рассматривать как неотъемлемую часть среды жизни любого человека, находящегося в социуме. Человек вынужден существовать в обширном поле визуальности, воспринимая зрительные образы в процессе своей профессиональной и повседневной жизни как сознательно, так и неосознанно. Реклама воспринимается, как правило, на бегу, в ритме повседневных забот и активности, присутствуя как фон в разрезе жизни человека.

Так и визуальная реклама сопровождает человека, повсеместно, окружая его на каждом этапе его деятельности, трансформируясь в различные формы рекламных носителей, таких как наружная реклама (билборды, ситиформаты, вывески и баннерные растяжки); полиграфическая реклама — листовки, плакаты, купоны, буклеты, визитки, дисконтные/бонусные карты и т. д.); а также массмедиа (видеоролики, реклама в интернете). При этом дизайн (графический) выступает как инновационный и один из доминирующих инструментариев рекламной деятельности, т. к. именно он берет на себя функцию коммуникатора, выискивая те эстетическо-эмоциональные узлы и точки-опоры, с помощью которых можно воздействовать на потребителя, привлекая и завладевая его вниманием.

Как следствие, можно говорить о рекламе, как об элементе системы визуальной коммуникации, которая на современном этапе стремится к максимально широкому спектру воздействия на сознание человека, охватывающему

перцептивные, социальные, и экономические аспекты социальной динамики [2, с. 89]. При этом миссия дизайнера в рекламе — завладеть вниманием и сознанием потребителя за счет использования в своем инструментарии наиболее эффективных эстетических графических форм и смыслов. Дизайн призван выступить эстетическим ядром рекламы, удовлетворяя потребности потребительской личности в новых эмоционально-насыщенных образах, колористически гармоничных сочетаниях и композиционно-конструктивных устойчивых формах.

Рассматривая дизайн рекламы и непосредственно дизайн, как художественно-проектную деятельность, необходимо четко разграничивать аксиологическую значимость двух данных категорий. В отличие от самостоятельного дизайна, в основе которого сосредоточено креативно-творческое усилие индивидуального сознания, самовыражение, культурная идентичность и мировосприятие непосредственного автора, то в дизайне рекламы непосредственным идейным автором выступает маркетолог или рекламный специалист, который формирует необходимую, коммерчески выгодную ценностную структуру рекламного носителя в целях получения прибыли на основе удовлетворения культурно-эстетических потребностей массового потребителя. В свою очередь дизайнер уже вынужден реализовать разработанную коммерческую концепцию, не формируя вкусы потребителя, а апеллируя к неким обобщенным формам психофизиологических реакций и простейшим эмоциональным состояниям. Как следствие дизайн, который должен вносить гармонию и порядок в жизнь людей, становится фактором и средством создания неравновесия процессов производства и потребления, дисгармонии потребительской психологии, неоправданного несоответствия фактической и рыночной стоимости товара [4, с. 26].

Рекламный зрительный образ информирует, образует, развлекает, эмоционально насыщает человека, манипулирует его поведением и действиями. В современном мире рекламный зрительный образ — это уже некое средство взаимодействия с потребителем, нежели просто созерцание. На первый план выходит такое понятие как визуальная коммуникация, которая, дополненная различными культурными кодами, становится мощным манипулятором, оставляя позиции пассивного посредника. На данном этапе развития социокультурного общества следует говорить уже о визуальных рекламных коммуникациях, одной из задач которых является формирование информационного потока в эмоционально насыщенный рекламный язык.

В целях привлечения и удержания внимания зрителя, а соответственно, и запоминания, в основе дизайна рекламы всегда четкий эмоциональный акцент и выверенный смысловой посыл, доходящий порой до эпатажа и вызова. Доминирование простоты и лаконичности изобразительных форм наряду с текстовым и смысловым наполнением является результатом максимальной стилизации сложных форм. Современная рекламная графика приобретает черты броскости, яркости и насыщенности. Цвета подбираются

при этом очень грамотно, чтобы не отпугнуть и не вызвать нежелательной эмоциональной реакции. В основе гармоничного колорита графического рекламного продукта лежат принципы и основы Цветоведения и Психологии, а наличие четких контрастов позволяет подчеркнуть необходимое и приглушить второстепенное, таким образом усиливая эффект от увиденного; в результате зрительный образ легко запоминается и накладывается на ассоциативный ряд потребителя. Дизайн рекламы как правило призывающий и побуждающий, в своем большинстве «кричащий» и привлекающий максимум внимания случайного целевого реципиента, зачастую с использованием эклектичных форм для достижения максимума эффективности. В результате дизайн рекламы призван вырвать человека из контекста окружающей действительности и погрузить в мир желаемого потребительского комфорта.

Современный мир маркетинга накладывает свой отпечаток на характер рекламных сообщений, в результате возникает понятие «Таргетированная реклама», а именно демонстрация зрительных образов, которые свойственны определенной социокультурной группе. Формирование подобных социокультурных групп происходит на основе анализа анкетных данных пользователей об их мировосприятии, целях, мотивациях, желаниях и интересах. В итоге, для более результативного формирования баз данных целевых групп очень тщательно подбираются различные составляющие, например, демографические и географические, социальный статус, интересы, увлечения, используемые интернет-приложения и сообщества. Таким образом, дизайн рекламы строится на строго структурированном таргетированном подходе, основой которого является конкретный визуальный язык, свойственный определенной целевой аудитории.

Следует отметить, что дизайн рекламы, таким образом, формирует визуальное пространство, а именно задает стиль, тенденции, тренды, приоритеты, и вкусовые предпочтения, а следовательно, и визуальные ценности. При этом дизайн-деятельность, активно создавая, трансформируя и удовлетворяя духовно-материальные потребности человека, является основой для развития социокультурной деятельности [3, с. 138].

Рассматривая визуальную культуру современного общества в целом, можно выделить четкие характерные особенности свойственные непосредственно и дизайну рекламы в частности: преобладание визуальности во всех сферах жизни человека, высокую скорость восприятия зрительных образов за счет лаконичности, универсальности, простоты и стилизации, эффектность и демонстративность, четкую и весомую информационную составляющую, и, как следствие, ослабевание критического мышления. Следует также отметить, что коммуникационный потенциал новейших технологий открывает перед рекламной сферой новые перспективы их использования в ходе социального взаимодействия. В результате Визуальная культура и дизайн рекламы в частности, становятся мощным ментальным ресурсом социальных изменений. Дизайн рекламы как составной

компонент визуальной массовой культуры на подсознательном уровне управляет поведением и культурными доминантами личности. Человек пассивно и подсознательно впитывает окружающую действительность, т. к. вынужден существовать в поле предлагаемых и навязываемых ему визуальных образов. В результате следует уже говорить о формировании посредством рекламной деятельности нового культурного языка. Культурный код унифицируется, стираются этнокультурные границы, прогрессирует процесс глобализации и потеря самобытности и самоидентичности как человеческой личности, так и этнокультурных автономий. Именно через дизайн культурных ориентиров, дизайнеры способны реализовать глобальные проекты и преобразования культурного пространства [1, с. 13].

Подводя итог, следует отметить, что весь инструментарий графического дизайна направлен на новые ценности

постиндустриального общества. Художественная и эстетическая сущность рекламы уступает коммерческим целям и стратегиям бизнеса. Потребительский спрос и массовость диктуют новые художественные смыслы и формы, являющиеся ориентиром на пути формирования новой формы культуры и культуры потребления. Как итог — формируется новый визуальный код культуры современного общества, не поддающийся артикуляции, обрастающий формами стихийности, универсальности и массовости, влияющий на актуальные тенденции социокультурной динамики в целом. В свою же очередь, визуальный код культуры, как отмечает И. Е. Фадеева, определяет не только особенности восприятия или поведения индивида, но и активно чувствует в процессах культурогенеза — или, точнее, в процессах порождения всего корпуса текстов культуры [5, с. 139].

Литература:

1. Балюта П. А., Дмитриева Л. М. Конструирование культурного пространства средствами дизайна / Балюта П. А., Дмитриева Л. М. // Визуальная культура: дизайн, реклама, информационные технологии: сб. ст. науч. конф. Омск. 2016. С. 10–15.
2. Долгих М. Н. Дизайн и виртуальная среда: дигитальные ландшафты в аспекте гибридных медиа // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 379. С. 86–91.
3. Епифанова А. Г. Дизайн в рекламном дискурсе: доминанты культурологического исследования // Общество: философия, история, культура. № 1, 2016. С. 136–140.
4. Панкина М. В. Дизайн как фактор потребительской культуры: экологический контекст // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 22–32.
5. Фадеева И. Е. Эстетический код культуры: к постановке проблемы // Человек. Культура. Образование. № 1 (23). 2017. С. 138–150.

Культурологический подход к изучению литературного прошлого города Гянджи XIX века

Гасанов Эльнур Лятиф оглу, PhD, главный специалист
Гянджинское отделение Национальной академии наук Азербайджана

Ключевые слова: Гянджа, Азербайджан, литература, Мирза Шафи Вазех, этнография, культурология.

В данной научной статье была исследована творчество видного литературного деятеля Гянджи XIX века — Мирзы Шафи Вазеха на основе культурологического изучения. Являясь устатом художественного слова и мудрых мыслей, Мирза Шафи и в поэзии, и в общении с учениками неустанно повторяет следующую характеристику своих стихов: «*məhəbbət tərənələri, mənim nəğmələrim, bu nəğmələrim*», т. е. «напевы любви, мои песни, эти мелодии». Мы сознательно приводим синонимический ряд значений слова *песня*. Здесь это обоснованно, так как *песня*, с точки зрения музыкальной грамоты, предполагает обязательность наличия нотной записи. Для Вазеха стихи являлись напевами широкой, лирической души.

Поэт не декламировал их, а мелодично исполнял. В книге читаем: «Вдруг до слуха моего донёсся звонкий голос. Я тотчас же распознал его по благозвучию. Это был твой голос, твоя песня, гянджинский мой Устат, Мирза Шафи!» [1, с. 41].

Если проанализировать смысл, который содержится в слове «благоуханней», то это характеристика качества голоса, его окраски, оттенка звучания, благозвучности. Можно домыслить и такой факт, что обладающий определёнными вокальными данными Вазех, обладал способностью напевать стихи под собственный аккомпанемент на народных музыкальных инструментах. Это мог быть и ней, и дядя, и саз. Уверенность в этом подкрепляют

описания ряда обрядов, этикета гостеприимства, способов обучения в «Дивани — хикмет» и т. д.

В то времена сочетание уроков с музыкальными переменами казались несовместимыми. Вазех — учитель, обучающий иностранцев закономерностям восточной мудрости, практиковал такой приём восстановления умственных сил учеников: «на каждой перемене исполнялись песни. В которых многократно отражалось каждое пожелание и мечта» [1, с.55].

Повествуя об особом гостеприимстве населения, автор пишет: «наши пышные пиршества устраивались в плодородных фруктовых садах, окаймлённых множеством прекрасных, звенящих арыков. В тени кустов благоухающих роз расстилались ковры, вместо столов на них разбрасывались мютякки. Мы располагались облокотившись на них и восторгались звучащей мелодией. Помимо заунывного пения ощущалась потребность в одухотворяющей мелодии» [1, с.66]. Здесь видим некую недосказанность, так как органичной частью пиршеств были и танцы, зажигающие пляски мужчин, а в женском кругу — плавные, чарующие. Подобные пиршества описаны в поэмах Низами Гянджеви. Рубаи Мехсетиханум, стихах Вазеха. В описании гостеприимства Омара эфенди автор тонко подмечает и такой факт: «В это время сазандары начали играть и петь. Они почти 20 раз взволнованным голосом исполняли здравницу в мою честь» [1, с.64].

Автор упоминает одну бытовую деталь: «...По вечерам, при свете луны девушкам нравится собираться на плоских крышах домов, чтобы поболтать и и потанцевать» [1, с.109]. Мирза Шафи наблюдал эти картины и отражал в стихах. Об этом говорится в книге: «Невзирая на мысль о том, что влюблённой голове не создать содержательного стиха, сам он написал лучшие песни именно в такие моменты души. Вам известны написанные ранее стихи «Если девушки танцуют»...» [1, с.99].

Интересной является утверждение Вазеха о том, что может быть лучше. Когда мудрые стихи перекликаются со звоном бокалов, со звуком саза и нея, ударами гавала и ритмами танцев [1, с.88].

Свадебный обряд — это настоящее представление, где господствует веселье: «В такие дни (кябинкяся) звучали саз, гавал и другие ударные инструменты. Если для слуха европейца, извлекаемые этими инструментами звуки были неблагозвучными, то фарсам и азербайджанцам та музыка доставляла удовольствие» [1, с.116]: «...после невесту под звуки музыки в окружении девушек провожали в дом жениха» [1, с.118].

В стихах поэта говорится о чарующем слух инструменте, который воспекает чистую и вечную любовь:

Ней звучит звонким, горным ручейком.

Он поёт о тебе, моя Зулейха.

[3, с. 27]

В «Китаби — Деде Горгуд», в поме 13 — го века «Дастаны — Ахмед харам» упоминается струнный музыкальный инструмент гопуз. Он считается прародителем

саза. Именно на гопузе исполнялись дастаны, в его сопровождении читались стихи. Так, Физули в одном из своих газелей представляет гопуз в качестве музыкального инструмента мутрюбов, обычно поющих в унисон с танцем.

Распространённый в настоящее время саз в произведениях поэтов XI—XVI веков был обязательным «действующим лицом» и атрибутом лирических героев. Хагани — Ширвани, поэмами «Искендер — наме» Низами, «Лейли и Меджнун» Физули и другими. Они являлись инструментами глашатаев идей свободы, народных певцов ашугов. Бытует выражение о том, что ашуг поёт лишь об увиденном, без прикрас и выдумок. В процессе эволюции ашугское исполнительское искусство постоянно шлифовалось и приобретало качество благозвучного пения. Именно в этом виде фольклорного музыкального творчества пение сочетается с танцевальными движениями. Эта манера исполнения позволяет включение бутафорского саза (балете — миниатюре «Поэт и девушка» («Вазех и Зулеха»)) в ряд хореографических сцен народных празднеств, певческих состязаний. Чтобы при этом танец не выглядел статичным, помимо выполняемых ногами па, движения туловища, шеи и головы танцовщика несколько активизируются; подобно ашугам согнутые в локтях руки с сазом тоже выполняют определённые движения. Бутафорский саз визуально дополняет звучание этого инструмента в оркестре, а напоминающая орнамент бута форма саза гармонирует с другими художественными элементами костюма. Во время «исполнения» песен танцовщик, изображая характерный стиль, активно перемещает инструмент, в ритм музыки, двигает ногами, отражающими элементы фольклорного танца.

В национальных азербайджанских балетах не наблюдается частого использования бутафорского саза в целях дорисовки образа лирического героя. В народных танцах и хореографических постановках в качестве самозвучащего элемента задействованы «нялбьяки», реже — дяд, гавал. В классических постановках европейских балетмейстеров достаточно примеров партий с бутафорской гитарой, бубном, пастушьим рожком, барабаном.

Введение бутафорского ная в сцену военных игрищ отряда Ибрагим хана параллельно с оркестровым звучанием других духовых инструментов создаёт яркую картину и передаёт атмосферу боевого духа.

Най — это инструмент рожковой группы. В поэме «Искендер — наме» Низами Гянджеви он описывается в качестве инструмента, символизирующий воинственный дух турецкого воинства.

В сценах встречи поэта с любимой и объяснения в любви уместен бутафорский ней. Ней, как и баламан, зурна, тютяк — это духовой инструмент. Он изготавливается из древесины абрикосового, орехового и тутового дерева. Его небольшой размер (около 400 мм) удобен во время исполнения различных па как руками, так и ногами. Большей динамичности танца и достоверности изображаемого способствуют и движения пальцев

по отверстиям для извлечения звука, мимические выражения лица и губ на мундштуке инструмента, ритмические повороты головы. Бутафорский ней за широким кушаком стилизованного костюма делает его ярче и завершеннее, а образ — достоверным.

В поэзии и миниатюрах сохранились сведения и изображения востребованного в шахских дворцах ударного музыкального инструмента дьяф. Он представляет собой деревянный круг с натянутой овечьей кожей и металлическими кольцами по внутреннему кругу инструмента. Немецкий путешественник Кемпфер так описывает ритмичный инструмент: «Дьяф — инструмент благозвучный, лёгкий, напоминающий сито».

Многие национальные оперы включают в себя хореографические сценки с использованием дьяфа, гавала, саза.

Округлость форм дьяфа хорошо вписываются в комбинацию из па, основывающихся на вращениях, движениях рук с перемещением дьяфа по их длине и сгибу.

Постановщики русских классических балетов всегда смело экспериментировали с использованием бутафорских музыкальных инструментов, решая при этом творческие задачи: полное раскрытие содержания в единстве с хореографом — художественными критериями, создание

определённого колорита, усиление зрелищности спектакля для широкого круга зрителей.

Созданное нами либретто балета — миниатюры (опубликовано в газете «Новости Гянджи» с обращением к композиторам) является одной из попыток в этом направлении. Специфика национального балета, наряду с привнесением элементов хореографии народного танца, в усилении сопутствующих аспектов. Это достигается взаимодействием музыки костюмов, антуража, бутафорских предметов, используемых в спектаклях.

«Мирза Шафи, — писал Боденштедт, — подарил мне сборник песен. Он написал также предисловие к лирическим песням. Скажу, что если и существует человек, создавший настоящую сокровищницу из стихов, то это Мирза Шафи» [1, с.73]. в книге «Тысяча и один день на Востоке», являющейся историко-этнографическим источником об Азербайджане и его выдающемся поэте, автору удалось описать жизнь, особенности творчества Вазеха во взаимодействии с обычаями и обрядами народа.

Со страниц книги с нами общается Мирза Шафи — человек и поэт, безусловно отличающийся умом и талантом. Вазех — человек предстаёт перед нами жителем Гянджи — города с характерным для своего времени образом жизни.

Литература:

1. Bayramov A. F. Bodenstedtin Mirzə Şəfi Vazeh haqqında xatirələri. Bakı, 2008. — 108 S.
2. Гасанов Э.Л. Новый научный подход к изучению творчества Мирзы Шафи Вазеха на основе литературно-исторических источников // Молодой ученый. — 2015. — № 7. — С. 633–636.
3. Aslanov A. Mirzə Şəfi Vazeh. Nəğmələr. Bakı, 2004.
4. Гасанов Э.Л. Erbe der Mirsā Schäfi Waseh als historisch-ethnographische quelle // Молодой ученый. — 2015. — № 12. — С. 660–663.
5. Литература. Справочные материалы. — Москва, 1988. — 297 с.
6. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — Москва, 1994. — 218 с.
7. Zeitschrift für Ethnologie-Verhandlung der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin, 1901. — S. 82–84.

Особенности подачи информации в авторской рубрике «Острый репортаж с Аллой Михеевой» в информационно-развлекательной программе «Вечерний Ургант»

Степанянц Валерия Вадимовна, студент
Санкт-Петербургский государственный университет

В статье рассматриваются структурно-композиционные особенности выпусков рубрики «Острый репортаж с Аллой Михеевой». Основная цель данной статьи заключается в выявлении особенностей подачи информации в событийном репортаже, характерных для формата информационно-развлекательной программы «Вечерний Ургант».

Ключевые слова: событийный репортаж, развлекательная программа, структурно-композиционные особенности

Программа «Вечерний Ургант» выходит на Первом канале с весны 2012 года с понедельника по пятницу

в 23:30. Такой формат передачи называют «позднее вечернее шоу». В телепередаче «Вечерний Ургант» большое

количество рубрик, одна из которых — «Острый репортаж с Аллой Михеевой». Репортажи рубрики по своей сути являются событийными репортажами. События, которые освещаются, могут быть различного масштаба: как Зимние Олимпийские игры 2014 года, так и рядовой субботник в Королеве. Рассмотрим, из каких же возможных компонентов состоят эти телевизионные репортажи.

Стоит отметить, что в наши дни в новостных материалах зачастую присутствует развлекательный элемент. А вот присутствие такого жанра, как репортаж, в развлекательной программе — явление пока уникальное. Единственным примером на российском телевидении является информационно-развлекательная рубрика «Острый репортаж с Аллой Михеевой» в программе «Вечерний Ургант».

Во-первых, обращает внимание отсутствие закадрового текста во всех материалах рубрики «Острый репортаж с Аллой Михеевой». Но Алла Михеева постоянно находится в кадре и становится непосредственным участником происходящих событий. Такой прием называется «лайф-ту-тейп». «Лайф-ту-тейп — жанр сложный, умение хорошо говорить и двигаться в кадре, а главное, четко представлять структуру будущего сюжета — просто необходимо» [1]. В данном случае можно сказать, что Алла Михеева «хорошо говорит и движется» согласно выбранному ею имиджу.

Несмотря на постоянное присутствие журналиста в кадре, в репортажах отсутствуют стендапы («стендап (stand-up — англ. «выполненный стоя») — монолог репортера в кадре на месте события, являющийся постановочным эпизодом при съемке» [1]) как таковые — она не обращается с экрана к зрителям от первого лица. Зато мы видим ее, когда она задает вопросы героям, мы видим ее действия в качестве участника событий. Она танцует, поет, прыгает в воду, побуждает героев к каким-либо действиям в кадре: просит прокатиться на лыжах топлес, перевернуть стол, спеть песню и т. п.

То есть из всех репортажных структурных элементов для создания репортажей Алла использует только синхронны («короткое интервью в телевизионном материале; согласно сложившейся практике, в подавляющем большинстве случаев сам вопрос в эфире не звучит — он «вырезается» при монтаже» [1]) и лайфы, не используя ни закадровые тексты, ни стендапы.

Стоит отметить, что в сюжетах присутствуют не только ответы героев (что обычно наблюдается в новостных событийных репортажах, где вопрос журналиста остается за кадром), а диалоги журналиста с героями. В данном случае синхроны несут не столько информационную, сколько эмоциональную нагрузку: важно не столько информация, сообщаемая человеком, а его субъективная оценка события и эмоциональная реакция на вопрос журналиста. Лексика, которую использует корреспондент, снижена, используются нелитературные слова («прихапали», «кайфанули»).

Вот характерный пример такого диалога: на вопрос журналиста: «Как вы отмечаете праздник день холодца?», явно нетрезвый герой отвечает: «Как-как? Выпиваем,

закусываем, пляшем, сейчас песни будем петь уже». Так же и в следующем синхроне Алла Михеева присутствует в кадре, мы слышим ее вопрос: «Почему именно ваш поселок стал родиной холодца?». На довольно провокационный вопрос главе Павлово-Посадского района: «Скажите, а другие районы не завидуют вам, что вы «прихапали» себе этот праздник холодца?», герой отвечает в том же духе: «Кто первый встал, того и тапки». В данном репортаже много синхронов с людьми, отдыхающими на празднике холодца. В основном Алла задает достаточно забавные вопросы и получает не менее смешные ответы (например, что «Коряжма — великий город. А велик он своей продукцией — снегом, дождем, болотом, клюквой, брусникой»). Надо отметить, что обычно в такого рода репортажах журналист при монтаже сюжета не указывает имен и фамилий героев за исключением высоких должностных лиц.

Лайф, как элемент репортажа, обязательно присутствует в каждом сюжете рубрики. Эти эпизоды нужны для создания атмосферы события. И часто журналист сам эти эпизоды и режиссирует: в выпуске от 26.02 с горнолыжного склона Роза Хутор она помогает забраться человеку в спасательные санки, на которых по горам возят травмированных людей, показывая, как это делается, на вручении премии «Золотой граммофон» Алла Михеева попросила всех «звезд» лизнуть карамельную фигурку граммофона, а на премии «Чартова дюжина» и вовсе спровоцировала Гарика Сукачева перевернуть стол с едой в его гримерке и т. д.

В стилистике инфотеймента Алла Михеева использует и журналистский прием «испытано на себе». Например, Алла пытается подраться на мечах на рыцарском турнире в московском парке Коломенское (выпуск от 13.05.15), проезжается в скоростном автомобиле на российских соревнованиях по дрифту в Москве (выпуск от 29.05.15), ест лук на фестивале лука в поселке Лух (выпуск от 07.09.15), участвует в реконструкции танковой битвы (выпуск от 18.09.15), рыбачит на международном турнире по рыбалке в Астрахани (выпуск от 06.11.15), ныряет в купальнике в ледяную воду на Чемпионате мира по зимнему плаванию в Тюмени (выпуск от 18.03.16), прокатилась на мотоцикле на открытии мотосезона в Москве (выпуск от 22.04.16), помогала посадить дерево на субботнике в городе Королев (выпуск от 29.04.16), прокатилась на чужих санях на чемпионате по санному спорту в Москве (выпуск от 03.02.17), прокатилась на банане по снегу (выпуск от 10.03.17) и прокатилась в купальнике на лыжах в Сочи (выпуск от 05.04.17).

Развлекательный характер репортажей подчеркивается и использованием фоновой музыки в сюжетах, которая помогает создать эмоциональную атмосферу событий.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что репортажи рубрики «Острый репортаж с Аллой Михеевой» являются событийными репортажами, все компоненты которых с точки зрения их содержания и эмоционального заряда соответствуют стилистике инфотеймента.

Литература:

1. Телевизионный журналист: Основы творческой деятельности: учеб. пособие для студентов вузов / под ред. М. А. Бережной. — М.: Издательство «Аспект Пресс», 2015. — С. 121.

Научно-фантастический кинематограф и околонучная мифология

Трубникова Екатерина Георгиевна, магистрант
Санкт-Петербургский государственный университет

Статья посвящена проблемам соотношения и взаимовлияния околонучной мифологии и научно-фантастического кинематографа. Современная культура рассматривается как «экранная культура», в рамках которой происходит мифологизация научных данных и распространение мифологем посредством экспрессивных кинематографических образов.

Ключевые слова: научная фантастика, околонучный дискурс, современная мифология, экранная культура, научный миф, кинематограф

Согласно современным определениям, фантастика — одновременно жанр и творческий метод в пространстве литературы и искусства, который характеризуется использованием ирреальных допущений. По мнению Р. Лахманн, основой фантастического дискурса являются модификации существующего порядка, инверсия актуальных знаний о природе человека [4, с. 5–9].

Фантастический дискурс формируется в рамках конкретного культурного контекста и базируется на актуальных представлениях об окружающей действительности. Реальность в той или иной степени становится основным предметом интереса фантастики, которая при помощи художественных приёмов интерпретирует, реконструирует, преобразует, реорганизует и множит данное человеку в чувственном опыте. Действительный мир постоянно присутствует посредством негации, фантастическое же демонстрирует представления данной культуры о несуществующем, но логически возможном [7, с. 88].

Современный фантастический дискурс существует преимущественно в рамках экранной культуры. Эта область массовой культуры сформировалась во второй половине XX — начале XXI века под влиянием активно развивающихся информационно-коммуникационных технологий, отвечающих за высокоскоростную передачу аудиальных и визуальных сообщений. По определению Е. В. Ищенко, экранная культура — это «особый тип культуры, в основе которой лежит экранность и основным признаком которой является динамический, ежесекундно меняющийся, диалоговый характер экранного сообщения, влияющий на изменения в формировании визуального послания» [2, с. 13].

Базовая структурная единица экранной культуры — экспрессивный и информационно насыщенный визуальный образ. Совокупность образов составляет специфическую экранную реальность, не только транслирующую, но и преобразующую действительность. В подобном культурном контексте именно экранная фантастика является

наиболее активно развивающейся областью фантастического дискурса.

Как было отмечено ранее, в основе фантастического произведения традиционно лежит некоторое сверхнатуралистическое допущение. Природа такого допущения служит демаркационным критерием для разновидностей внутри жанра. В случаях, когда оно основывается на спекуляциях в области науки, художественных интерпретациях конкретных теорий, паранаучных элементах, протонаучных концепциях или опровергнутых ранее научных данных, можно говорить о научно-фантастическом поджанре. В. Собчак, к примеру, определяет кинофантастику этого направления как «жанр кино, который выделяет актуальную, экстраполируемую или спекулятивную науку и эмпирический метод в их взаимодействии с социальным контекстом» [6, с. 63].

Научная фантастика участвует в формировании околонучного дискурса современности — совокупности специфических форм познания, концентрирующихся вокруг науки, воспроизводящих некоторые из присущих ей гносеологических особенностей, но не соответствующих критериям научности в полном объёме и реализующихся в стандартах иных видов знаний [5, с. 17]. Расширение околонучной мифологии детерминировано рядом факторов. Во-первых, современное научное знание узкоспециально и имеет специфический язык и контекст, не доступный для восприятия через обыденное познание. Во-вторых, оно не предполагает эмоционального отклика и не апеллирует к конкретному чувственному опыту. Актуализации подобных мифологем также в значительной степени способствует неклассичность современной науки. В отличие от науки классической, ей свойственно распространение области научного на субъективные объяснения явлений действительности и их нефальсифицируемые в настоящий момент интерпретации. Подобные тенденции приводят к накоплению гносеологических проблем, многочисленным методологическим

расхождению, замене объективных данных гипостазированием, что в итоге становится причиной мифологизации научного знания не только в массовой культуре, но и в самом научном сообществе. Я. Э. Голосовкер полагает современный этап развития науки «интеллектуальной мифологией», объясняя это тем, что сегодня дедукция и индукция в научном познании сосуществуют с интуицией, а порождаемое ею знание формируется деятельностью человеческого воображения. Современное научное знание выстроено, по мнению исследователя, так же, как и мифологическое мировоззрение вокруг «логики чудесного» [1].

Околонаучный дискурс формируется посредством распространения рационализированных видов мифа, которые основываются на научных фактах или гипотезах и требуют формально-логической аргументации, однако искажают первоначальные данные и включают фантастические элементы или связи.

Кинематограф в этом смысле становится медиумом между наукой и обыденным познанием человека. Продуцируемые и поддерживаемые им научные мифы транслируются через экспрессивные образы, ориентируются на актуальные для культурной парадигмы ценности и смыслы, опрощают действительность и не предполагают рефлексии. Они не констатируют себя как факты реальности, однако формируют отдельные элементы картины мира у зрителей. Э. Кассирер, интерпретируя этот феномен, писал, что «человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грёз» [3, с. 471].

Центром современной кинофантастики является мифологизированное объяснение неразрешимых проблем современной науки или эксплуатация популярных паранаучных идей. Кинематограф облачает их в яркий и узнаваемый образ, а заимствуя язык современной науки, сообщает им особую убедительность.

Наиболее часто встречающиеся в кинофантастике мифологемы можно условно подразделить на три группы и ранжировать от более глобальных, охватывающих всю реальность, конструируемую кинофильмом, до частных, влияющих на одного конкретного субъекта сеттинга или их небольшую группу.

К первой группе относятся мифы о структуре и свойствах вселенной. Они основываются на фундаментальных теоретических проблемах современной физики, астрономии и космологии либо теоретических идеях, не имеющих эмпирических подтверждений. К этой категории можно отнести многочисленные научно-фантастические интерпретации теорий, предполагающих наличие мультивселенной, альтернативные свойства пространства и времени, материи и энергии.

Мифологизированный образ мультивселенной демонстрируется, к примеру, в фильме «Связь» (Coherence, реж. Джеймс Уорд Биркит). Здесь её структуру составляет

несколько онтологически равноправных миров, сосуществующих параллельно и имеющих незначительные отличия.

Самопересечение стрелы времени (путешествия во времени), возможность которого исчерпывается теоретическими выкладками в рамках моделей искривлённого пространства-времени, в научной фантастике также приобретает множество трактовок. Классическим примером подобной мифологемы может служить трилогия «Назад в будущее» (Back to the Future, реж. Роберт Земекис), герои которой последовательно перемещаются в различные временные отрезки, изменяя временную прямую и создавая альтернативные ветки развития событий. Конструирование главными героями отличного от предписываемого текущему развитию событий будущего через преобразование настоящего продемонстрировано в фильме «Пиджак» (The Jacket, реж. Джон Мэйбери). Отрицание чёткой направленности времени из прошлого в будущее изображается в фильмах «Полночь в Париже» (Midnight in Paris, реж. Вуди Аллен) или «Временная петля» (Los cronocrímenes, реж. Начо Вигалондо).

В картине «Интерстеллар» (Interstellar, реж. Кристофер Нолан) демонстрируется мифологизированная интерпретация свойств чёрной дыры, которая представлена как пятимерное пространство; возможность сверхбыстрых перемещений через червоточины изображается, например, в «Звёздном пути» (Star Trek, реж. Джей Джей Абрамс).

Вторая группа научно-фантастических мифологем — мифологемы о жизни во вселенной и на планете. Подобные сюжеты основываются на неоднозначности научных данных относительно зарождения жизни на земле, эволюционного процесса, на невозможности опровержения или подтверждения существования внеземной жизни.

В эту группу могут быть отнесены криптозоологические допущения, предполагающие существование в биосфере Земли форм жизни, незафиксированных официально. Примерами подобных мифов являются городские легенды о Снежном человеке или Лох-Несском чудовище, в кинофантастике — не известные ранее виды животных из «Власти огня» (Reign of Fire, реж. Роб Боумэн) или «Кинг Конга» (King Kong, реж. Питер Джексон).

Уфологические допущения связаны с внеземными формами жизни, контактирующими с человечеством. Такие мифологемы базируются на квазинаучных изучениях неопознанных летающих объектов, а также явлений, приписываемых действиям инопланетных форм жизни. Сюжет может быть выстроен вокруг экспансии планеты пришельцами («Война миров» (War of the Worlds, реж. Стивен Спилберг)) или, напротив, мирного сотрудничества людей с ними («Контакт» (Contact, реж. Роберт Земекис)). Часто используемым в подобных кинофильмах образом являются круги на полях, природа которых до сих пор остаётся дискуссионной. Они появляются, например, в фильме «Знаки» (Signs, реж. М. Найт Шьямалан).

Спекулятивные легенды о геопатогенных и аномальных зонах на территории планеты также нередко превращаются в элементы художественных миров. Например, предполагаемые паранормальные свойства Бермудского треугольника становятся смыслообразующей идеей фильма «Треугольник» (Triangle, реж. Кристофер Смит).

В эту же группу относятся различные околomedicalные допущения, центрирующиеся вокруг болезней и эпидемий неясной этиологии. Одной из наиболее популярных тем является идея вируса, приводящего к зомби-апокалипсису, как в картине «Я — легенда» (I Am Legend, реж. Френсис Лоуренс). Необъяснимая эпидемия поражает человечество в ленте «Слепота» (Blindness, реж. Фернанду Мейреллиш).

Третья группа — мифологемы о человеке. Они напрямую связаны с нерешёнными проблемами современной нейробиологии. В их основе — невозможность при помощи существующих эмпирических и теоретических данных полностью объяснить природу и функционирование человеческого сознания, когнитивных способностей, нейропластичности мозга.

Одно из наиболее популярных допущений этой категории — сверхчеловеческие способности. К примеру, центральной идеей кинофильма «Люси» (Lucy, реж. Люк Бессон) является неоднократно опровергнутая гипотеза о том, что среднестатистический человек использует только 10% мозга, в то время как главная героиня реализует гораздо больший потенциал. Подобный миф является смыслообразующим и для ленты «Области тьмы» (Limitless, реж. Нил Бёргер), в которой фигурирует препарат, значительно повышающий эффективность физических и мыслительных возможностей.

Сверхчеловеческие способности приобретаются протagonистами вследствие нереалистичных мутаций генотипа в фильме «Люди Икс» (X-Men, реж. Брайан Сингер), приближения к метеориту — в фильме «Хроника» (Chronicle, реж. Джош Транк).

Многие киноленты посвящены парапсихологическим феноменам, являющимся примерами иррациональной веры значительной части человечества, но опровергаемым официальной наукой. Например, главные герои фильмов «Телекинез» (Carrie, реж. Кимберли Пирс), «Телепорт» (Jumper, реж. Даг Лайман), «Пророк» (Next, реж. Ли Тамахори) обладают способностями, вынесенными в названия.

Распространённые в околonaучных исследованиях идеи внетелесного опыта, реинкарнации, витализма также часто экранизируются. Души умерших продолжают существовать после смерти телесной оболочки в «Других» (The Others, реж. Алехандро Аменобар), «Шестом чувстве» (The Sixth Sense, реж. М. Найт Шьямалан) или «Привидении» (Ghost, реж. Джерри Цукер). Перерождение человека в другом теле показано в фильмах «Я — начало» (I Origins, реж. Майк Кэхилл) и «Фонтан» (The Fountain, реж. Даррен Аронофски).

Дискурс фантастики подразумевает преодоление повседневности, детерминированной эмпирическими данными. Он олицетворяет гносеологическую альтернативность и её идейно-эмоциональном понимании. Кинофантастика вместе с тем является отражением конкретных мифологем, существующих в обществе, и при этом, транслируя их, участвует в непрерывном формировании массового сознания.

Научное мифотворчество особенно актуально в релятивизированной науке современности, каждое явление в которой может быть описано множеством различных способов. Кроме того, накопление теоретического и эмпирического материала способствует появлению множества теорий, находящихся на стадии гипотез и не имеющих конкретных подтверждений или опровержений в рамках существующих представлений о законах окружающей действительности. Околonaучный дискурс в этом контексте становится посредником между массовым сознанием и научным знанием, а кинофантастика — его наиболее эффективным каналом

Литература:

1. Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 218 с.
2. Ищенко, Е. В. Принцип окна в современной экранной культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. — М.: Рос. ин-т культурологии, 2006. — 29 с.
3. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке. — М.: Гардарики, 1998. — 784 с.
4. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 384 с.
5. Мартишина, Н. И. Наука и паранаука в духовной жизни современного человека. — Омск: Изд-во ОмГТУ, 1997. — 177 с.
6. Sobchack, V. Screening space: the American science fiction film. — N. Y.: Ungar, 1988. — 352 p.
7. Трушников, Е. Л. Теоретические аспекты исследования фантастического // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2007. — № 11. — С. 86–91.

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Развитие жанровой системы телевизионной трэвел-журналистики в контексте истории

Долгова Любовь Владимировна, студент
Санкт-Петербургский государственный университет

В настоящее время трэвел-журналистика представляет собой развернутую систему жанров, форм и форматов. Изначально географические передачи были связаны с документальными научными фильмами, путевыми очерками и образовательными фильмами-лекциями. Возникнув однажды из жанра печатных путевых очерков, эта отрасль телепродукции продолжила быстро развиваться и подстраиваться под меняющиеся процессы в обществе.

Основоположником жанра кинопутешествий считается американский путешественник, фотограф и журналист Бертон Холмс. Автор документальных лент о дальних странах в 1898 году посетил Корею и показал королю Кочжону и его придворным несколько коротких лент, снятых во время странствий по миру [1]. Именно Бертон Холмс ввёл такое понятие, как «travelogue» — выступление с рассказом о путешествии и демонстрацией фотографий и коротких фильмов. На пленке Бертон Холмс зафиксировал такие города, как Париж, Москва, Нью-Йорк, Пекин, Дели. Он объездил полмира, выступая с лекциями, иллюстрированными собственными фильмами. Трэвелогии Бертона Холмса фактически стали прототипом современных студийных трэвел-передач.

В 1907 году появляются документальные фильмы о России известной французской компании «Пате»: изначально экранные путешествия носили характер видовых фильмов: так, в ленте «Донские казаки» была запечатлена лагерная жизнь казачьего полка: конное учение, рубка лозы, джигитовка. Следующий цикл «Живописная Россия», выпущенный в 1908 году, можно также считать примером видовых картин. Серия работ состояла из 21 фильма, в нее входили географические и этнографические картины о России.

Прорыв в трэвел-документалистике совершил американец Роберт Флаэрти, который ввел показ страны через героя. Его фильмы представляли собой позитивный собирательный образ, как главного героя, так и его страны. Английский историк кинематографа Артур Колдер-Маршалл говорит о доверительности, которую позволяет себе кинокамера Флаэрти в фильме «Нанук с Севера»: «режиссер будто делает нас свидетелем живой жизни и того, что происходит во время съемок с установкой не на то, что «это произошло с нами», а на то, «вот какова жизнь Нанука и его

семьи» [2]. Работы Флаэрти отличались от сухой документалистики того времени, что давало повод современникам критиковать его способы интерпретации действительности. Исследователь Д. Кракауэр назвал главный принцип, лежащий в основе фильмов Флаэрти — сюжет, который вытекает из жизни народа [3]. Метод длительного наблюдения, «привычная камера», элементы постановочности, характерные работам Флаэрти, стали эстетической платформой для многих документалистов последующих десятилетий, этот процесс продолжается до сих пор.

В Советском Союзе большой вклад в развитие трэвел-журналистики внес режиссер Владимир Шнейдеров. Владимир Шнейдеров прибегал к методу чисто репортажной съемки, где автор являлся не просто сторонним наблюдателем, а был участником событий. Цикл «Путешествия по СССР» стал предшественником самой популярной советской программы о путешествиях, «Клуба путешественников» (1960—2003). Эта первая телепрограмма в истории советского телевидения, посвященная популяризации туризма и путешествиям, была выполнена в журнальной форме. Исследователь В. Ф. Познин называет «Клуб путешественников» «сто процентов научно-популярной программой», так как в ней освещались вопросы, связанные с настоящими исследованиями, гипотезами и научными экспедициями [4]. Гостями программы были известные археологи, зоологи, географы, путешественники.

Немного позднее «Клуба путешественников» появился анималистический телевизионный журнал «В мире животных» (1968) с ведущим публицистом Василием Песковым, которого в 1977 году сменил зоолог Николай Дроздов. Создание студийной трэвел-программы диктовало время: СССР оставалось закрытым государством, так что у журналистов просто не было полноценной возможности снимать материалы в других странах. Уже после перестройки на канале «Россия» в 1994 году появился телевизионный журнал «Диалоги о животных», ведущим программы был зоолог Иван Затевахин. Передача выходила в форме тележурнала с рубриками, посвященным как диким, так и домашним животным до 2017 года, после чего ведущий сменил журнальную форму передачи на формат телевизионного анималистического шоу, и программа стала называться «Живые истории».

Исследователь И. В. Показаньева выделяет несколько этапов развития отечественной телевизионной трэвел-журналистики. Первый этап автор обозначает приблизительно 1950—1980 годами и связывается с появлением на Первом и Втором каналах Центрального телевидения передач, подготовленных Главной редакцией научно-популярных и учебных программ [5]. Студийные передачи «Клуб путешественников» и «В мире животных» носили просветительский характер, пользовались безоговорочным успехом у зрителей, существовали в рамках отсутствия конкуренции.

Второй этап И. В. Показаньева выделяет промежутком примерно с 1980 по 2000 год. В этот переходный исторический период происходит постепенная децентрализация СМИ, появляются частные телекомпании, которые создают собственные трэвел-передачи. К 1990 году окончательно рухнул и «железный занавес», и монополия Центрального телевидения. Научно-популярный компонент трэвел-программ сменяется развлекательным и рекламным. Так,

в программе «Непутевые заметки» ведущий Дмитрий Крылов с 1991 года в легкой развлекательной манере рассказывает о традициях, обычаях, национальной кухне каждой из посещаемой им страны.

Исследователь С. Н. Ильченко отмечает обстоятельства, которые повлияли на эволюции жанрового деления: «Смена парадигмы развития всей системы отечественных электронных СМИ на рубеже 1980—1990-х годов оказала существенное воздействие на формирующийся эфирный контент, который, чем дальше уходили медиа от советской модели, становился все более вариативным с точки зрения жанров, их конвергенции и приоритетности» [6]. К началу 2000-х годов система СМИ претерпела сильные изменения, которые не могли не затронуть область трэвел-журналистики. Жанры совершенствуются с точки зрения усиления авторского начала, форматы активно развиваются, разветвляются на виды и подвиды, включая в себя разнообразные игровые и зрелищные элементы.

Литература:

1. Ланьков А. Зарождение корейского кино // [электронный ресурс], URL: <http://lankov.oriental.ru/310.shtml>.
2. Calder-Marchall A. The Innocent eye. The Life of Robert Flaherty, 1970. [электронный ресурс], URL: <https://archive.org/details/innocenteyetheli000471mbp>.
3. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 67—68.
4. Познин В. Ф. Техника и технология СМИ. Радио- и тележурналистика. Учебник и практикум для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2016. С. 184.
5. Показаньева И. В. Генезис отечественного научно-популярного телевидения географической тематики: возникновение телевизионной трэвел-журналистики // Вестник ВГУ, 2014. № 4. С. 135—136.
6. Ильченко С. Н. Историко-культурные предпосылки трансформации системы жанров отечественного телевидения // Говорит и показывает кафедра телерадиожурналистики: сб. статей / . СПб.: Ин-т «Высш шк. журн. и мас. коммуникаций», 2014. № 4. С. 38.

Реакция российских СМИ на карикатуры на пророка Мухаммеда в «Шарли Эбдо»

Какаулина Ксения Андреевна, студент
Санкт-Петербургский государственный университет

В статье рассматривается реакция российских СМИ на карикатуры, опубликованные в журнале «Шарли Эбдо». Основная цель статьи — проанализировать позицию российской прессы относительно ситуации.

Ключевые слова: карикатура, Шарли Эбдо, теракт, освещение, СМИ.

История «Шарли Эбдо» насчитывает почти 50 лет — если не считать перерыва в выпусках с 1981 до 1992 года. Характерно то, что до 1981 года журнал был ежемесячным, а в 1992 году вернулся на рынок как еженедельник. Журнал публикует репортажи, дискуссии, заметки, но более всего знаменит своими карикатурами. Предшественником «Шарли Эбдо» отчасти является и скандально известная газета «Харакири», которая была закрыта за грубую заметку в связи со смертью де Голля.

В настоящее время главным редактором журнала является Жерар Бьяр, заступивший на этот пост после смерти

Стефана Шарбоннье, расстрелянного террористами в редакции 7 января 2015 года. Теракт в «Шарли Эбдо» стал одним из самых ярких в отрицательном значении событий 2015 года: 12 погибших, 11 раненых. Причинами происшествия считаются неоднократные карикатуры журнала на ислам и пророка Мухаммеда.

Первым делом нужно обозначить сложности с анализом материалов российских СМИ на тему карикатур о пророке Мухаммеде. На окончательное мнение журналистов существенно повлияли два события, связанные с редакцией «Шарли Эбдо». Первое — это террористический акт

в редакции 7 января 2015 года, приведший к гибели двенадцати человек. Аксию «Я — Шарли» поддержали многие наши соотечественники, тема свободы слова набрала головокружительные обороты. Второе событие — карикатуры «Шарли Эбдо» на крушение российского А-321, вызвавшие настоящий шок не только россиян, но и у мирового сообщества. Разумеется, это повлияло на оценку деятельности еженедельника в целом. Сообщение на странице в «Facebook» официального представителя МИД Марии Захаровой «Кто-то еще Шарли?» стало новым лозунгом, подхваченным отечественными СМИ.

Если анализировать материалы СМИ по самим карикатурам на пророка Мухаммеда в «Шарли Эбдо» — еще до обозначенных нами событий — эта тема в самых крупных и востребованных российских изданиях прошла достаточно спокойно, многие новостные каналы ограничились лишь перечислением фактов (мы не берем в расчет локальные издания в тех субъектах РФ, где подавляющее число населения является мусульманами). Примерами таких фактических материалов могут служить заметки на порталах Лента.ру, Ведомости.ру.

На наш взгляд, попыткой дать оценку возникшему инциденту можно назвать материал Первого канала от 19 сентября 2012 года. Корреспондент Григорий Емельянов не просто описал творения «Шарли Эбдо», но и подытожил: «Это, впрочем, не первый случай, когда под лозунгом «свободы самовыражения» европейские демократии сквозь пальцы смотрят на оскорбление чувств верующих. Тот же «Шарли Эбдо» уже публиковал карикатуры на Мухаммеда в прошлом году, тогда неизвестные устроили в редакции поджог. Но иногда подобная безответственность может вызвать куда больший пожар, если только кому-то не нужно намеренно спровоцировать мусульманский мир». Как показало время, слова Григория Емельянова оказались пророческими — «большой пожар» был вызван, и не просто большой — охвативший всю мировую общественность.

Важно подчеркнуть, что в России подобные карикатуры были признаны оскорбляющими чувства верующих мусульман и запрещены к публикации (например, Роскомнадзор 26 января 2015 года вынес предупреждение электронному периодическому изданию «Грани.ру» в соответствии с федеральным законом № 114-ФЗ «О противодействии экстремистской деятельности» за то, что их статья «Новый номер «Шарли Эбдо» выйдет трехмиллионным тиражом» сопровождалась, по словам пресс-секретаря Вадима Амелонского, «изображением, оскорбляющим религиозные чувства мусульман, разжигающим религиозную рознь». Разумеется, нейтральное отношение российских СМИ к «Шарли Эбдо» закончилось после публикации карикатур по поводу страшной авиакатастрофы на Синайском полуострове. «Есть люди, и есть мрази. Ко вторым относятся так называемые журналисты-карикатуристы из французского еженедельника «Шарли Эбдо» — так начинается статья обозревателя «Комсомольской правды» Александра Гришина от 6 ноября 2015 года. Дальнейший текст полон

настоящего гнева — и под ним готовы были подписаться многие граждане нашей страны. Статья называется теми самыми словами Марии Захаровой — «Кто-то еще Шарли?» и заканчивается очень жестко: «Только не надо говорить про сострадание, свободу слова и мораль. То, что сотворили сотрудники этого издания — вообще за пределами морали и любого нравственного закона. Просто когда это коснулось нас самих — насмешка над нашей трагедией оказалась сто-крат больше. Мы — не Шарли. А вы?» Автор в своем материале делает дополнительный акцент на том, какое чувство вызвал в обществе теракт в редакции «Шарли Эбдо» — и каким потрясением для общества, в особенности Российского, стали эти публикации.

Еще более интересной представляется публикация того же автора от 14 ноября 2015 года. Александр Гришин еще раз проговаривает основные моменты случившегося, и в этот раз его вердикт, кажущийся гораздо более спокойным, на самом деле куда более жесток: «Я не вижу принципиальной разницы между террористами, атаковавшими Париж, и художниками из этого скандального еженедельника «Шарли Эбдо». Наверное, те, у кого в руках были автоматы, не умеют рисовать. Или считают, что язык карикатуры недостаточно отвечает состоянию их души. Средства, инструменты разные, а суть одна. И те, и другие ни во что не ставят ни чужие жизни, ни их души». Возведение недавних жертв до уровня самих мучителей — сильнейший и художественный, и психологический прием, очень сильно действующий на аудиторию. В новостных сводках часто встречается фраза «Российские СМИ/чиновники/кто-нибудь еще осудили карикатуры на крушение российского самолета». На самом деле это вряд ли можно назвать осуждением. Это практически ненависть. И в этот момент нельзя не обратиться к тем, первым карикатурам, получившим огромный резонанс — на пророка Мухаммеда. Слова Гришина про то, что сотрудники «Шарли» не ставят ни во что чужие жизни и души, относятся в равной мере и к этой ситуации: для кого-то и жизнь, и душа — в религии и вере.

Следующий момент, вытекающий из вышеизложенного — как следует относиться к подобного рода оскорблениям (если мы все-таки признаем такое оскорблением). Стоит ли вообще реагировать на подобные инциденты?

В этом плане интересна статья Андрея Бабицкого в «Ведомостях» от 16 января 2015 года о «наигранной обидчивости»: «Наигранная обидчивость — лучший повод для того, чтобы творить зло. Оскорбленные религиозные чувства — универсальная индульгенция для негодяя. В Западной Европе, и тем более во Франции, где вплоть до XVII в. продолжались позорные религиозные гонения, это не надо никому объяснять. Поэтому на улицы Парижа и других французских городов 11 января вышло почти 4 млн человек (весь тираж Charlie Hebdo — 60000). Они защищали не свое право оскорблять чужих богов (Франция совсем не пример для подражания в части свободы слова), а свое право на жизнь».

Роль трансформации семиотики прически в межкультурной коммуникации

Светличная Ирина Валерьевна, старший преподаватель
Омский государственный технический университет

В статье рассматривается один из способов межкультурной коммуникации, заключающийся в выявлении и понимании структуры объектов культуры. Прическа в данной статье представлена как объект культуры, изучаемый в контексте внешнего образа. По результатам работ исследователей в области гуманитарных наук определено, что визуальный образ является одним из изучаемых объектов межкультурной коммуникации.

В рамках данной статьи выявлено, что для изучения визуальной культуры, одним из распространенных подходов в исследовании определяется структурализм, способствующий выявлению направленный на выявление структуры образа и изучению семиотики его компонентов. Одним из активных компонентов образа человека определена прическа, которая рассматривается как семиотический объект культуры. Семиотика прически подвергается трансформации в условиях смены эстетических требований культур. В основе данной трансформации лежит частичный перенос структурных компонентов прически (художественных средств) характерных для социокультурных условий разных исторических периодов.

В результате определено, что изучение трансформация структуры образа и его компонентов (в частности прически), как объектов культур, в условиях смены эпох может являться основой исследования межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: образ, объект, структурализм, прическа, трансформация, структура, семиотика, художественные средства, культура, межкультурная коммуникация

The role of transformation of hairstyle semiotics in intercultural communication

The article discusses one of the ways of intercultural communication, based on identifying and understanding the structure of cultural objects. Hairstyle presented in this article as the culture studied in the context of the external image. According to the results of works of scholars in the Humanities determined that the visual image is one of the objects of study of intercultural communication.

In this article revealed that for the study of visual culture, one of the most common approaches in research is defined structuralism facilitates the identification is aimed at identifying the structure of the image and the study of semiotics of its components. One of the active components of defined hair, which is considered as a semiotic object. Semiotics of hair undergoes a transformation under the conditions of changing aesthetic requirements of crops. At the heart of this transformation lies a partial transfer of the structural components of hair (artistic means) are typical for socio-cultural conditions of various historical periods.

In the result, it was determined that the study of the transformation of the structure of the image and its components (in particular, haircuts), as objects of cultures, in terms of the change of epochs could be the basis of the study of intercultural communication.

Key words: image, object, structuralism, hairdo, transformation, structure, semiotics, art, culture, intercultural communication.

В современную эпоху проблема ценности объектов культуры обретает существенное эстетическое, культурологическое и общефилософское значение. По Ю. М. Лотману каждый объекты культуры и его текст является системой, родственной по своей структуре языку. «Всякая система, — пишет он в своей работе «Структура художественного текста», — служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык» [7, с. 19]. На основании чего можно говорить о важности понимания системы культурного объекта (структуры), как способа межкультурной коммуникации.

В настоящий период культуры Новейшего времени большинство представителей социума предпочитают коммуницировать, выделяя и изучая структурные компоненты

визуального образа, которые определяют семиотику данных компонентов посредством кодов и их трансформации. В связи с этим, данный способ коммуникации становится очень интересным в процессе изучения визуальных культур.

В научных работах таких структуралистов, как К. Леви-Стросс, Р. Барт можно увидеть широкое применение структурного анализа. Результатами социокультурных исследований Р. Барта, стало понимание целостности структуры данных явлений, элементы которых связаны друг с другом в соответствии с правилами семиотики [1, с. 302]. А по К. Леви — Строссу сущность структурного метода состоит в обнаружении и изучении внутренних связей всех составляющих культурного явления или объекта, т. е. структуры [6, с. 103].

По утверждению М. Фуко структурализм тяготеет к герметизму (закрытому рассмотрению), он основывается на изучении замкнутости системы. Ю. Б. Боров же представляет культурный объект как целостную замкнуто-разомкнутую систему [4, с. 57], для понимания данной системы необходимо применять и принцип историзма, который основывается на разомкнутости культурного явления или объекта. Поэтому культурный объект можно понять только при сочетании структурного и исторического подходов [4, с. 119].

По утверждению Ю. Б. Борева, структурный анализ, дополненный принципом историзма, позволяет исследовать культурный объект как систему элементов и приемов, обусловленную единством эстетики эпохи, то есть позволяет выявить концептуальный смысл самой его организации [4, с. 230].

Р. Барт в своей монографии «Система моды» говорит, что структура культурных объектов, отражающих изменения визуальной культуры, выявляется и воспринимается представителями общества рамках в той или иной социокультурной ситуации по — разному [1, с. 376].

Одним из объектов, в котором находят свое отражение любые изменения визуальной культуры, является внешний образ представителя общества. Основными среднеустойчивыми компонентами внешнего образа являются костюм и прическа. Одежда и украшения являются оформлением фигуры человека, а прическа используется для оформления лица и всего внешнего образа [9, с. 124].

Прическа в сравнении с костюмом является наиболее пластичным компонентом образа, который быстрее реагирует на изменение не только эстетических требований эпохи, но и на изменения в мировоззрении и индивидуальных предпочтениях носителя [10, с. 366].

Известно, что человек узнает другого по очертанию лица и форме прически. Так как лицо выступает в общении в качестве фокуса, на котором концентрируется восприятие, то оно играет ведущую роль в формировании представления о представителе социума, а вместе с ним и прическа. Она как неотъемлемый элемент внешности человека влияет на формирование определенного психологического содержания образов, характерных для разных социокультурных условий. [10, с. 367]

Являясь элементом, включение которого во внешний облик человека ограничено различными социокультурными, социальными, половозрастными факторами, прическа как бы вбирает в себя психологические и социально-культурные характеристики личности (коммуниканта) [9, с. 125].

Процесс выявления структуры внешнего образа и его компонентов при анализе их эстетических особенностей характеризуется как сочетание операционных техник структурного и стилистического анализа, которые позволяют постичь прическу как художественный текст или высказывание.

Понимание внутренней организации прически и ее эстетическое восприятие как объекта культуры основывается

на изучении ритма организации ее художественных средств, имеющих эмоциональное воздействие, которое зависит от степени распространенности в разных социокультурных средах.

Структурный анализ в процессе изучения прически позволяет исследовать семиотику прически как организованное множество, как систему элементов. В процессе изучения прически в контексте внешнего образа, основываясь на принцип структурного анализа, выявляются такие структурные элементы, как форма, линии, цвет, и исторический период. Изучение взаимосвязей данных элементов системы прически способствует определению структуры прически, способов функционирования структурных компонентов с учетом культурной кодировки и особенности трансформации семиотики прически в процессе смены культур.

Выявление и понимание данных взаимосвязей и способов их кодирования может являться основой культурной и межкультурной коммуникации. Использование при изучении коммуникаций такого подхода как структурализм, способствует выявлению коммуникативных актов [2]. Человек как коммуникант, порождающий и интерпретирующий сообщения, участвует в восприятии культурной информации, специфицируя своё поведение с учетом трансформации эстетических требований эпохи [3].

Одним из важных аспектов данного общения является понимание и восприятие семиотики сообщения, основным элементом которого является любой объект культуры. Сообщения в данном процессе состоят из знаков различного рода (словесных и невербальных), изучением которых занимается семиотика. Знаки образуют систему, код или язык (вербальный, язык жестов, культурный код) [11, с. 104].

Сообщением образа эпохи может являться и прическа, которая может быть и текстом, и высказыванием, и изображением (характеризующим эстетические требования), и художественным объектом культуры). Сообщения об эстетических и иных духовных требованиях и предпочтениях культуры передается через семиотику прически посредством кодирования необходимой информации, которая затем иногда трансформируется в процессе смены исторических эпох.

Культура как генератор кодов рассматривалась разными авторами, например, Ю. Лотман считал, что культура заинтересована во множестве кодов, и что не может быть культуры, построенной на одном коде. Поэтому все явления смены исторических эпох трактуются им как разного рода коммуникативные механизмы, разного рода языки [7, с. 20]. В связи с этим актуализируется информация о понимании структуры объекта, которая с учетом трансформации может передавать сообщения коммуникантам других культур.

Основой межкультурной коммуникации может являться понимание трансформации структуры объектов и образов в условиях смены эпох. Какую роль в этом процессе занимает прическа как объект культуры? Что является основой понимания трансформированной ее структуры с учетом

новых эстетических требований у представителей других культур? Для ответа на этот вопрос необходимо знать отличительные и сходные особенности разных культур и их важнейшие структурные элементы.

Культура и ее компоненты исторически изменчивы. Смена этапов порождает культуру с соответствующими специфическими характеристиками. Можно выделить традиционные, индустриальные и постиндустриальные культуры. Так же с учетом регионов, природных особенностей, этнических условий, формируются культуры разных народов. На формирование культурных ценностей влияют чувства красоты, солидарности и индивидуальности внутреннего мира, свойственные представителям всех культур [5].

Сохранение традиций и преемственность является основной концепцией прошлых культур. А современная культура характеризуется сложным содержанием и структурой, но, несмотря на это, в структурных компонентах объектов современной культуры можно проследить структурные компоненты и традиционных культур, которые складываются в определенный текст с учетом трансформации значений.

Одним из популярных направлений для исследования на данный момент является и визуальная культура. Изучение структуры внешнего образа повседневности является и способом изучения социокультурных условий и предпочтений представителей общества.

Как говорилось ранее, в структуру внешнего образа входят такие основные компоненты, как костюм и прическа. Прическа как активный компонент включает в себя такие структурные элементы, как форма, линии, цвет и принадлежность к стилю. Данные структурные элементы являются основой семиотики прически, которые посредством кодирования информации сообщают о социокультурных предпочтениях и эстетических требованиях исторического периода.

Изучая тексты по искусствоведению и культуре разных эпох можно провести взаимосвязь между социокультурными аспектами формирования культуры и компоновкой структурных компонентов знаковой системы прически. В условиях традиционных культур прическа подчинялась визуальным эстетическим требованиям эпохи (имитации архитектурных и художественных произведений). В условиях индустриального общества к эстетическим требованиям эпохи присоединялись и социальные события. В условиях постиндустриального общества к эстетическим требованиям и социокультурным условиям присоединяется и влияние индивидуальных особенностей личности (коммуникантов) на формирование прически как компонента образа культуры.

На основании вышесказанного, можно утверждать, что эстетические требования и социокультурные события, проходящие через призму личностного отношения коммуникантов, вызывают преобразования в структуре (трансформацию) как современной культуры, так и ее объектов. То есть в структуре причесок с учетом личных предпочтений носителя, можно наблюдать элементы предшествующих культур, подверженных трансформации с учетом новых

направлений в культуре и достижений постиндустриального общества.

Сохранение в структуре причесок компонентов традиционных культур можно проследить за счет сохранения характерных форм, линий и цвета, кодирование которых способствует частичному сохранению семиотики причесок прошлых культур. Выявление данных особенностей в структуре образа может способствовать изучению прически как объекта культуры коммуникантами из других культур. На основании этого и будет формироваться один из способов межкультурной коммуникации, происходящий на сравнении и понимании традиционных и современных кодов, но с учетом семиотики господствующей культуры.

Самым ярким структурным компонентом прически в современной визуальной культуре является ее стиль, который проявляется через другие компоненты структуры прически: форму, линии и цвет. Но внедряясь в новые эстетические требования господствующей культуры, данные традиционные культурные компоненты другой культуры подвергаются трансформации с учетом новых визуальных требований, социокультурных аспектов и предпочтений каждого носителя прически. То есть стиль узнается по трансформированным структурным компонентам прически. При этом каждый компонент может быть подвержен трансформации в разном объеме.

Так как данные структурные компоненты посредством трансформации перемещаются из образов прошлых культур, и в них наблюдалась имитация художественных характеристик тех культур, то форма, линии и цвет прически несут себе информацию о прошлых культурах, посредством кодирования в семиотике прически.

Например, в повседневной визуальной культуре, часто используемыми являются романтические образы. Это связано с тем, что визуальные структурные компоненты данного стиля всегда привлекали свое внимание и выбирались носителями для украшения внешности. Семиотика причесок романтического стиля посредством определенных культурных кодов говорит о балансе внутренней и внешней красоты и об эмоциональной мягкости и гибкости обладателя.

В прическах, характерных для данного стиля, можно наблюдать текучесть форм, плавность линий и светлое цветовое решение. Представленные структурные компоненты очень пластично обрамляют лицо, которое как говорилось ранее, является более привлекательной зоной для восприятия образа. В связи с этим прическа в повседневных образах выходит на более активные позиции по сравнению с костюмом.

Применение структурного анализа в процессе изучения прически как объекта повседневной культуры позволяет выявить в ее семиотическом тексте структурные компоненты причесок культур, предшествующих культуре Новейшего времени. Данный анализ позволит понять, почему с изменяющимися социокультурными факторами в процессе смены культур способы кодирования

текста прически зачастую повторяются, но с учетом смены эстетических требований, что влияет на трансформацию семиотики прически.

Изначально структурные компоненты с данной семиотической характеристикой можно наблюдать в прическах Античной культуры. Культура данного периода была направлена на формирование гармонично развитой личности [8, с. 58]. О значении прически во внешнем образе говорил код «красоты через гармонию». Посредством данного культурного кода, представители культуры Древней Греции передавали свое отношение к значению мифологии в жизни, роли человека в природе и обществе, с учетом социальной страты. Через взаимосвязь формы прически и содержания визуальной культуры идентифицировалось гармоничное содержание внутреннего и внешнего образа.

В данный период в структуре причесок можно увидеть овальные формы, волнистые и кольцевые линии и светло-золотистый оттенок волос. Отличительной особенностью является ритмичная организация данных элементов, которая разделяла прическу на два композиционных центра (возвышение надо лбом и увеличение прически в профиль), которые были жестко фиксированы и не двигались с учетом пластики тела человека. В тексте прически посредством данных структурных элементов была закодирована информация о важности эстетических идеалов культуры. [9, с. 125]

Прическа имитировала художественные особенности данного исторического периода и являлась частью образа носителя (коммуниканта). Обрамляя лицо, прическа не сливалась своей пластикой с телесностью человека, а как бы одевалась на голову. То есть можно наблюдать пластичность линий и цвета, мягкость формы, но одновременно ее неподвижность (статичность). Что и характерно для художественных характеристик Античной культуры. С учетом данных структурных характеристик прическа определяется как объект культуры, семиотика которого может рассказать об эстетических особенностях данного периода. [9, с. 125]

Позже проявление структурных компонентов причесок романтического стиля можно наблюдать в эпоху Возрождения. Как известно, культура данного периода вдохновлялась эстетическими и духовными ценностями периода Античности. Основной чертой идеологии Возрождения становится гуманизм — идейное движение, утверждающее ценность человека и человеческой жизни, которая контролировалась церковными канонами [8, с. 131]. Поэтому в знаковой системе причесок отражались мировоззренческие метания представителей общества и смешение кодов, способствующих пониманию текста прически.

Представители гуманистической культуры, изучая особенности развития культуры Античности, перенимали и эстетические особенности формирования внешнего образа. С учетом развития особенностей культуры, характерных для Античности, но в других социокультурных условиях, характерные культурные коды Античности в период

Возрождения подвергаются трансформации. Несмотря на сохранение гармоничного соотношения внутреннего и внешнего, семиотика причесок говорит так же о стремлении дальнейшего стремления к развитию человека, ограниченного нормами и канонами. Прически, по сравнению с периодом Античности становятся более сложными и витиеватыми, отражая всю сложность развития данной культуры.

Вследствие чего, в семиотике причесок Возрождения можно определить повторение культурного кода «красоты через гармонию», который дополнен полярным кодом «поклонения», то есть текст прически говорит о гармоничной личности, которая стремится к развитию с учетом религиозных предпочтений и национального колорита. Соединение данных культурных кодов говорит уже о трансформации семиотики прически и реорганизации ее структурных компонентов.

Изменение стилевых характеристик, как одного из структурных элементов, повлекло и изменение других. Формы стали более текучие, линии получили утолщение с одновременным удлинением, цвет стал более мягким [9, с. 126]. Для визуальных образов характерно единение структурных компонентов прически с телесностью человека, то есть гармоничность поддерживалась не только формой, элементами и цветом, но и движением и пластикой.

То есть посредством семиотики прически коммуникантам культуры Возрождения передавалась информация о взаимосвязи социокультурных факторов развития культуры и эстетических предпочтениях в прическах периода Античности.

Следующим периодом, где получили свое развитие структурные компоненты прически, характерные для романтического стиля, является культура барокко. Идеологической основой для нового стиля было ослабление духовной культуры и силы религии, борьба различных вероучений: католицизм — феодальные тенденции, протестантизм — буржуазные. Поэтому для культуры периода Барокко характерно «созвучие несозвучного» во всем [8, с. 203]. В связи с этим антиномии Барокко проявляются и в образе.

Можно наблюдать стремление сосредоточить внимание на красоте в визуализации образа, но внутренние качества при этом не учитывались. Под навязчивой помпезной яркостью скрывается ранимая душа. Характерные антиномии начинают реализовываться в прическе через активную роль подвижной фактуры. Это связано с тем, что для искусства барокко важно было не столько тело как таковое, сколько его движение.

Представителей данного периода характерные структурные компоненты привлекли по большей части своими художественными характеристиками, а не духовными порывами. Но, несмотря на это, представители периода барокко, изучая художественные характеристики с целью поиска нового стиля, обращались к ценностям других культур [9, с. 126].

Значит опять можно наблюдать передачу информации, то есть межкультурную коммуникацию. Посредством семиотики прически периода Возрождения коммуникантам из другой культуры передавалась информация о взаимосвязи социокультурных факторов развития культур и эстетических предпочтений в образах периода Античности и Возрождения, на основании чего коммуниканты периода барокко могли провести взаимосвязь при помощи сравнения. С учетом изменившихся социокультурных факторов, семиотика прически, характерная для культур Античности и Возрождения подвергается трансформации.

В период Барокко произошли так же изменения в структурных компонентах прически. Форма остается овальной, но максимально вытягивается вверх и в стороны, линии остаются изогнутыми, но наблюдается ритмическая организация движения, цвет становится более насыщенным [9, с. 126]. Прически с данными структурными компонентами полностью соответствуют семиотики стиля периода Барокко. Художественные характеристики, которого были нацелены на создание эмоционального преувеличения, привлечения внимания к внешнему образу, которое начинается с лица и обрамляющей прически и призывного цвета.

Преувеличенный объем данных форм использовался в создании причесок вне зависимости от индивидуальных особенностей носителя, надевался как оболочка скрывающая истину, и был связан только с положением в обществе и назначением прически, что соответствовало дисгармонии внешнего и внутреннего образа, проявляющейся через приемы гротеска.

В семиотическом тексте прически посредством данных структурных элементов была закодирована информация о доминировании эстетических компонентов внешности над духовными. Все говорило о «игровом характере» понимания своей роли человеком в обществе, посредством культурных кодов «игры в красоту» и «игры в гармонию». То есть ранее заявленные коды подвергаются трансформации с учетом особенностей культуры Барокко.

Следующее яркое проявление структурных компонентов причесок романтического стиля можно наблюдать в 70-е годы XX века. В данный период с удивительной энергией начинает развиваться другая революция в моде, в рамках которой мужчины и женщины во всем мире начинают протестовать против моральных и этических ценностей, унаследованных от предыдущих поколений [8, с. 398]. Семиотику прически 70-х годов можно описать как красоту небрежную и вызывающую, отражающую внутреннее отношение к изменяющимся социокультурным условиям.

В визуальной культуре данного периода семиотика причесок романтического стиля получила наибольшее развитие в разных слоях общества [10, с. 366]. В организации данных компонентов прослеживался кинетизм и гармоничное соотношение с телесностью человека (коммуниканта социокультурного общества).

Коды «гармонии», характерные для периода Античности, дополняются уже кодами «противостояния», и проявляются

через трансформацию в текст, который говорит о значимости индивидуальных гармонизированных образов.

Трансформация данных кодов в семиотике мужских и женских причесок проявляется в разнополярности стилей, свободе форм и длин, появлении активной свободной фактуры. Предпосылками формирования данной семиотики являются разные социокультурные события.

В процессе изучения культур прошлых периодов коммуниканты XX века получали информацию уже о структурных компонентах и семиотике причесок периодов Античности, Возрождения и Барокко. На основании полученной информации о социокультурных предпочтениях, которые рассматривались коммуникантами через призму индустриальной культуры, семиотика и структура причесок подвергалась трансформации.

Прическа отражала и дух свободы и раскрепощения, единения с природой, через такие структурные компоненты как пластика и подвижность органичных форм, волнообразные линии с разной динамикой, и преимущественно светлое цветовое решение, основанное на градации оттенков [10, с. 366]. В образах данного периода наблюдается наибольшее единение структурных компонентов прически и телесности коммуниканта. В семиотическом тексте прически посредством данных структурных элементов была закодирована информация о свободе мысли и отсутствии границ выбора эстетических компонентов внешности.

Трансформация ранее заявленных культурных кодов в семиотике причесок 70-х годов XX века, говорит об интересе к другим культурам, а не однозначном отвержении старых норм и канонов. На основании чего можно говорить о межкультурной коммуникации, основанной на изучении взаимосвязи социокультурных факторов развития культур и эстетических предпочтений периодов Античности, Возрождения и Барокко.

В современный период развития культуры структурные компоненты романтического стиля в прическе выбираются с учетом индивидуальных и эстетических предпочтений, половозрастных особенностей, профессиональной направленности. Семиотика прически каждого коммуниканта становится индивидуальной. Структурные компоненты прически трансформируются уже не только на основании социокультурных перемен эпохи, а также с учетом повседневной ситуации.

Не стоит забывать о том, что передача информации о семиотике прически обогащалась с учетом исторического периода и региона проживания эстетическими особенностями народных культур. То есть коммуниканты современной культуры являются получателями огромного культурного наследия, формирование которого можно получить в процессе изучения структурных компонентов прически.

Помимо трансформации с учетом эстетических требований, на формирование структуры прически и ее семиотики влияет восприятие и понимание ее коммуникантами. У каждого коммуниканта сформирован свой эстетический вкус, уровень социокультурного образования и личные

предпочтения. Поэтому отношение к прическе по сравнению с традиционными культурами в постиндустриальном обществе кардинально поменялось. Прическа из разряда дополнений к костюму перешла на уровень отражений переработанной информации о культурном наследии. То есть является уже не только отражением моды, а компонентом индивидуализации образа культуры.

В связи с этим все структурные компоненты прически имеют характеристики легкотрансформируемости, которая происходит под действием быстрой смены эстетических требований и личностных предпочтений коммуниканта (представителя общества), который в свою очередь является структурным компонентом межкультурной коммуникации, происходящей посредством восприятия и обработки семиотического текста прически.

В сложившихся условиях приемы трансформации структур в современной культуре позволяют создавать образы, индивидуализация которых происходит и за счет трансформации структурных компонентов с учетом индивидуальных предпочтений представителей общества (коммуникантов).

На основе вышесказанного можно сделать выводы о том, что изучение предпосылок трансформации культурных кодов и структурных компонентов прически является одним из способов межкультурной коммуникации. Понимание трансформации семиотики прически является способом передачи информации между коммуникантами разных культур с целью сохранения традиционного культурного наследия и развития новых культурных ценностей.

Литература:

1. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
2. Библиотека с книгами по этике и эстетике [Электронный ресурс] / Определение смысла и ценности внутренних связей (структуры) произведения — Режим доступа: <http://etika-estetika.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st135.shtml> (дата обращения: 2.04.2017).
3. Библиотека LIBMA.RU [Электронный ресурс] / Методологии и методы исследования культуры. — Режим доступа: http://libma.ru/kulturologija/teorija_kultury/p3.php (дата обращения: 5.04.2017).
4. Боров, Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров — М.: Высш. шк., 2002. — 511 с.
5. Культурологический журнал [Электронный ресурс] / Осипова Н. О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания. — Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/79.html%26j_id%3D7 (дата обращения: 4.04.2017).
6. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. — М.: Наука, 1985. — 536 с.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: Искусство — СПб, 1998. — С. 14–285.
8. Реале Д. Западная философия от истоков до наших дней / Д. Реале, Д. Антисери. — Т. 4. — СПб.: Петрополис, 1997. — 840 с.
9. Светличная И. В. Семиотика прически в культуре повседневности // Международный журнал экспериментального образования. — 2016. — № 5–1. — С. 123–127.
10. Светличная И. В. Трансформации визуальной семиотики прически второй половины XX — начала XXI века // Казанский педагогический журнал. — 2016. — Т. 2. — № 2 (117). — С. 364–370.
11. Якобсон Р. О. В поисках сущности языка / Р. О. Якобсон // Семиотика, — М.: Радуга, 1983. — С. 102–117.

АРХИВНОЕ ДЕЛО

Новые материалы о наследии М.Ш. Вазеха (культурологическое исследование)

Гасанов Эльнур Лятиф оглу, PhD, главный специалист
Гянджинское отделение Национальной академии наук Азербайджана

Ключевые слова: архивные материалы, Гянджа, Азербайджан, литература, Мирза Шафи Вазех, культурология.

В данной научной работе впервые представлены архивные материалы, которые хранятся в немецких архивах. За профессиональный перевод и помощь в исследовании данных материалов о наследии великого мыслителя и поэта Мирзы Шафи Вазеха благодарим Севиль Фукс.

Friedrich Bodenstedt: *Mirza Schaffy im Liede und in der Wirklichkeit*. In: *Daheim*, Jg. VIII, Leipzig 1872:

У меня уже были первые успехи в изучении татарского языка, когда у Мирзы Шафи появился благодаря мне новый ученик из Европы, который побудил меня также заняться персидским языком. Это был посланный Берлинской академией на Кавказ для лингвистических целей доктор Георг Розен — одарённый ученик Фляйшера, Боппа и Петерманна, прирождённый учёный, и хотя моложе меня на три года, обладающий глубокими знаниями и не только в восточных языках. Постоянное общение с ним было для меня в любом случае увлекательным и познавательным. Др. Розен остался на Востоке и прославился не только своей долголетней, крайне полезной деятельностью в чине прусского консула в Иерусалиме, но и своими весьма ценными лингвистическими работами, а также превосходными переводами с персидского языка. В настоящее время он работает генеральным консулом Германского Рейха в Белграде. Когда он прибыл в Тифлис, ему не было и 20 лет и он недавно закончил своё университетское образование. Совместно мы проработали «*Narrationes Persicae*» — изданный Розеном труд из наследия рано ушедшего из жизни его брата Фридриха — и перевели под руководством Мирзы Шафи некоторые выдержки на татарский язык. Благодаря помощи Розена я осмелился вскоре переводить и персидские стихи, которые нам Мирза Шафи на уроке напевал. Мы должны были их не только записывать на слух, но и также ему напевать, на что мы прикладывали все силы, что иногда было довольно смешно. Неизбежно, что под влиянием таких занятий некоторые персидские мотивы нашли отражение в моих собственных стихах, источник которых в то время сильно бил ключом.

С тех пор как я перешагнул Кавказ и оставил за спиной Европу, я почувствовал, что — под солнечным небом Грузии и среди красивых людей в живописных нарядах,

от разнообразных впечатлений, непривычно поразительных и всё же причудливых — оказался как-бы в ином мире. Всё, что раньше тяжело тяготило и часто подавляло меня — исчезло, я сам не знаю как. Я не узнавал самого себя, смотря в зеркало прошлого. Созданные мною три года назад эротичные стихи, я не мог больше видеть, такими неверными и неестественными они мне показались со своей страстью и красочным пылом, с мировой скорбью á la Вугон и ироническим остриём á la Heine. И всё же они были когда-то верным выражением моего настроения! И вдруг у меня — освободившегося от мрачного мировоззрения и благодаря очарованию приятного неба, вблизи прелестной и вдали грандиозной окрестности, к которой вскоре присоединятся ещё и другие чары — зазвучали совершенно новые тона, которые уже не допускали не поэтических фраз и неестественную чрезмерность и, являясь чистым выражением чувства высокого бытия, доставляли мне даже в будущем ещё радость. О публикации, собственно говоря, этих случайных стихов ко времени их создания — не предполагалось. Никто об этом не знал, кроме Розена, который сам был побуждён на весёлые поэтические излияния, да ещё небольшой, приятный круг лиц, состоящий, в основном, из немцев или говорящих на немецком знатных образованных дам и господ, которым я обязан приятнейшим воспоминанием. Некоторые из них ещё в бодром здравии: такие как тайные советники Фридрих фон Котцебуэ и Алексис фон Крузенштерн; кроме того, нынешний генерал-губернатор Туркестана генерал фон Кауфманн со своей любезной супругой, которые несколько лет тому назад посетили меня в Мюнхене и от которых я узнал, что у них сохранились ещё забытые мною некоторые листки старых времён. Некоторых уже нет в живых: таких как моих милых друзей, доктора фон Ноодта и Луиса Хаке, а также прекрасного по натуре человека — генерала фон Гротенхильма и его умной супруги, которая ещё во время моего пребывания в Тифлисе перевела мои небольшие стихи на французский язык.

Наш круг часто пополнялся за счёт прибывающих с Востока и Запада путешественников. Беседы велись не только о религиях, сектах, обычаях и нравах народностей, но и об их сказаниях и песнях. Здесь я мог

одновременно отдать и получить взамен. Я перевёл на немецкий язык русские народные песни из разных столетий и, чтобы убедиться, уловил ли я правильный тон, я предоставил их на обсуждение своим осведомлённым слушателям, которым я обязан многими интересными замечаниями. По инициативе Розена я опубликовал эти песни под названием «Поэтическая Украина» (Штутгарт 1845 г.). Эти песни — с преобладающим тоном тоски и скорби обо всём преходящем — были заметным контрастом к жизне-радостным стихам персов.

Такие грустные стихи могут прорасти лишь на христианской земле, перс или татарин не сможет даже их оценить, так как он или признанный сторонник ислама, и в его душе нет места сомнению, или же он не верит в божественное послание пророка, но и эти сомнения не делают его счастливым. Совсем непонятны будут персиянину стихи Лермонтова потому, что, несмотря на грустное состояние его страны, пресыщение жизнью — неизвестное для него чувство. Он воспринимает судьбу такой, такая она есть.

Поэта, призывающего к смерти тирана, народ примет за безумца, так как за опасные слова ему вырежут язык, а за опасные строки — отрежут правую руку, согласно принципу, по которому человека наказывают там, чем он грешит. Поэту, которому хочется сохранить свою независимость, остаётся ничто иное, как погрузиться в мистику, проповедовать мудрость, а также воспевать любовь, красоту и вино.

Самым знаменитым лирическим поэтом Персии является Гафис, который жил в 14 веке в Ширазе, гробницу которого до сих пор посещают набожные мусульманки. В его стихах, бурлящих озорством и весёлыми житейскими мудростями, можно найти всякого рода мистические выражения. Его слава пролетела по всем странам, но ни в одной европейской стране он не смог стать популярным, несмотря на самые удачные переводы, лишь потому, что разрыв между восточным и западным мировоззрением настолько огромен, что персидскую лирику невозможно понять без комментария. Кто хочет опровергнуть это утверждение, ссылаясь на «Гафиса» в переводе Даумера, который четверть века назад произвёл по праву сенсацию, я могу доказать, что «Гафис» Даумера нельзя назвать переводом, хотя персидский поэт тем самым стал более доступным, чем все ранние переводы.

Как может немецкий переводчик быть достойным персидскому лирику, не являясь с ним полностью равным на поэтическом поприще? Чем хочет он нам — бедным на рифму немецкий язык — заменить мелодичные и богатые на рифму восточные газели? Чем может он выразить чрезмерно насыщенную гиперболами и метафорами лирику, которая приводит в восхищение персов? Как хочет он при-выкших к эстетике немцев, привести в восторг от разгула фантазии, на что персидская лирика претендует по праву?

Однако, я возвращаюсь обратно к Мирзе Шафи, чтобы раскрыть секрет возникновения сборника стихов, связанного с его именем.

После моего возвращения с Востока завершение начатого там историческо-этнографического труда «Народы Кавказа и их освободительная борьба против русских»⁴⁸ отодвинуло на некоторое время на задний план все поэтические воспоминания. Осенью 1847 года я поехал через Швейцарию в Италию и провёл зиму среди руин и художественных сокровищ Рима в обществе молодых, но уже прославившихся своими трудами таких учёных как: Якоба Буркхардта, Моммзена, Брунна, Штарка и других. Среди них были и поэты: Путлиц и мой замечательный друг Вилибальд Алексис. Новые впечатления от каждого проведённого дня были настолько потрясающими, что не оставляли места для других мыслей. Революционная буря 1848 года надвигалась со всех сторон и положила на некоторое время конец занятиям и творчеству.

В Вене я встретился в сентябре с Бертольдом Ауербахом. О том, о чём сейчас пойдёт речь, Ауербах мог бы лучше рассказать чем я, так как именно он играл в этом деле главную роль и моим воспоминаниям не поможет ни один дневник. Ауербах читал мою книгу о народах Кавказа во время своего лёгкого недомогания, в результате чего он должен был находиться несколько дней дома. Он попросил меня обстоятельно разъяснить имеющиеся в тексте некоторые намёки, что я охотно исполнил с желаемой подробностью, поскольку моя память мне позволяла. Со временем к нашим беседам присоединились также и другие знакомые и вскоре у нас образовалась такая же застольная компания, как и в Тифлисе, только состоящая из поэтов, писателей и учёных: Якоба Кауфманна, доктора Весселя, Макса Шлезингера, Карла Бекка и других.

Одним прекрасным утром мы были удивлены началом Венской Октябрьской революции, за которой, как известно, последовали осада, обстрел и, наконец, штурм кайзеровской столицы.

Боевой шум не мешал нашему мирному общению, и, именно, во время этого беспокойного времени я часто до глубокой ночи рассказывал свои восточные истории, и те рассказы, которые особенно нравились и вызывали весёлое настроение, я должен был чаще повторять, благодаря чему они ещё больше расширялись и тем самым пользовались спросом. Легко рассказывать перед хорошими слушателями и вскоре я стал в нашей маленькой компании пользоваться репутацией увлекательного рассказчика. Наши беседы приняли восточный характер, сидя на ковре с вином в руках и куря трубку.

Ауербах посоветовал мне опубликовать эти рассказы: «То, что нам нравится, хотя мы их слушаем с критической точки зрения, может понравиться и в других кругах». Другие были того же мнения и я согласился вначале попробовать написать историю любви Мирзы Шафи, которую впоследствии Карл Бек опубликовал в «Австрийском Лойде» и который очень положительно был воспринят читателями.

Таково начало возникновения книги «1001 дня на Востоке», которую я закончил в 1849 году в Берлине, куда я переехал и которая при публикации имела такой

успех, что меня побудило издать следующий том. При очертании образа Мирзы Шафи я старался описать его правдиво с поэтической вольностью, таким, каким он запечатлелся в моей памяти со всеми своими индивидуальными особенностями и одновременно показать его в жанровом образе восточного учёного и поэта. Следовательно: описать его гораздо лучше, чем он был, так как настоящим поэтом он не был, хотя он был очень искусным в сложении рифмы. В моём присутствии Мирза Шафи переводил, не раздумывая долго, стихи с персидского на татарский и обратно. Из собственных его песен, которых он мне напевал, я перевёл лишь одну известную задорную песню, которая начинается со словами: «Priester, rein ist der Wein». Некоторые рассказы я заменил своими, которые соответствовали характеру Мирзы Шафи и ситуации, в которой я их описал. Созданные ещё в Тифлисе стихи и мудрые изречения я привёл в приложении каждого тома, чтобы усовершенствовать картину небольшого восточного дивана. Необычная форма стихосложения и обязательное самовосхваление поэта не должно было оставаться неучитанным, но я остерегался ради необычной формы стихов нанести ущерб гению немецкого языка и там, где невозможно было выразить в рифме, я их воспевал как родные куплеты.

После выхода в свет второго тома «1001 дня на Востоке», который, как и первый том сразу же был переведён на английский язык, со стороны издательства «Деккер» мне было предложено опубликовать стихи и мудрые изречения отдельной книгой. Директор правления издательства «Deckerschen Königlichem Geb. Oberhofbuchdruckerei» господин Вильгельм Шульце заметил, что наборщикам типографии все стихи легко запоминались в памяти. Как ему самому, так и господину Деккеру они доставляли много радостей и он предсказывал новому сборнику положительный прогноз. Я согласился на это благожелательное предложение, но обнаружил, что стихов недостаточно, чтобы их издавать отдельной брошюрой. Для пополнения восточного сборника стихов я просмотрел свои папки и выбрал не озарённые солнцем Востока свои стихи и афоризмы. При отборе стихов мудрые слова Гёте служили мне путеводной нитью: «Настоящая поэзия лишь та, которая, как светское Евангелие, в состоянии освободить нас своей внутренней радостью и внешним удовлетворением от тяжкого земного бремени, которое тяготит над нами».

Таким образом возник сборник «Песни Мирзы-Шафи», которому так подходят строки классика немецкой поэзии:

«Wer sich selbst und andere kennt,

Wird auch hier erkennen:

Orient und Okzident

Sind nicht mehr zu trennen.» (1)

Этот поэтический сборник стихов, опубликованный с достойным прологом и эпилогом, начал своё шествие по миру почти 21 год тому назад и претерпел в течение длительного времени столько интересных судеб, что о них можно было бы рассказать отдельной книгой. Здесь

я поставил своей целью лишь пояснить историю возникновения «Песен Мирзы-Шафи» и поэтому спешу к её заключению.

У меня не было никакого намерения придавать названию книги мистический оттенок, он сам по себе стал таким и о переводе стихов не было и речи. Хочу заметить, что в первые годы появления сборника, я каждому, кто хотел бы подробнее узнать о нём, охотно давал желаемую информацию и уже в 1854 году появилась моя статья с пояснениями вначале в «Разговорнике Брокгаузена», а затем в газете «Аугсбургер Альгемейнен Цайтунг». Но, несмотря на это, большая часть критиков продолжала рассматривать лирический сборник как перевод и старалась провести чёткую разграничительную линию между поэтом Мирзой Шафи и поэтом Фридрихом Боденштедтом, не в пользу последнего. К великому своему наслаждению мне приходилось довольно часто читать, что, несмотря на мой поэтический талант, я время от времени напоминаю своего гениального учителя Мирзу Шафи, но никогда не достигну его уровня. Это условное восхваление я мог бы ещё покорно снести. Ведь что может любой поэт себе желать лучшего, если созданный им поэтический образ, жизнь и личность которого воспринимается в такой степени, что собственная личность поэта тем самым отходит на задний план. Настоящий отец, любя своих детей, радуется, если им в жизни больше везёт, чем ему самому. Укоренившиеся предрассудки настолько упорны, что я уже заранее знаю, что даже приведённые здесь аргументы будут недостаточны, чтобы рассечь разграничительную линию между Мирзой Шафи и мною. Различные издания на иностранных языках так оформлены, как будто бы они переведены с персидского, а не с немецкого языка. К ним относятся следующие издания: в Бостоне на английском, в Белграде на сербском и в Бреслау на еврейском языках. Последнее же издание, восхваляемое знатоками еврейского языка, правда, посвящено мне его автором, но на еврейском титульном листе моё имя не указывается.

В соответствии с тем, что, опубликованные под моим именем стихи не настолько известны, как мои «Песни Мирзы-Шафи», возникает естественный вопрос: не непривычно ли звучащее имя способствовало распространению этих песен? Тех, кто склонен ответить на этот вопрос «да», я попрошу подумать о том, что наша литература уже как пол столетия не нуждается в экзотичных именах, среди них такие знаменитые поэты как Гафис, Джамии и Руми. Кроме того, с введением или переводом произведений этих авторов можно связать имена таких немецких поэтов как Гёте и Рюккерта, а также учёных как Гаммер-Пургшталя, Розенцвайга, Шлехта и Розена и что, несмотря на всё это, Мирза Шафи в настоящее время в Германии в широких кругах более популярен, чем все персидские, к тому ещё арабские и турецкие поэты вместе взятые. Кажется, достаточно доказательств, что имя само по себе не может здесь иметь веса, так как кроме меня в Европе о Мирзе Шафи никто не знал. Единственным

преимуществом было лишь то, что я благодаря этому имени мог поэтически свободнее и непринужденнее действовать, чем, если учитывая наше критическое филистерство, стихи появились бы под моим собственным именем. И что это преимущество является немаловажным, я знаю давно по собственному опыту.

С тех пор как пронеслась по газетам весть о смерти Мирзы Шафи, было немало путешественников, которые не искали бы в Тифлисе его могилу и его поэтическое наследие. Самым значительным среди них был профессор Гейнрих Бругш, посланный в 1860 году в Персию в качестве секретаря в составе первой Королевской прусской дипломатической миссии. В своём известном произведении Бругш описывает о поездке в Персию, а также о напрасном усилии найти могилу Мирзы Шафи. «Никто (том 1, с. 104) не мог нам указать, где похоронен некий Мирза Шафи. Мы успокаивались мыслью, что ни могила и ни монумент не могут сохранить славу поэта как его песни, где его имя будет продолжать жить дальше. Но и в этом мы глубоко ошибались. Никто, ни перс и ни грузин, ни русский или какой-либо иностранец не знал песен жизнерадостного Мирзы — песен, которые у нас на немецкой родине проникли вплоть до народной жизни» и т. д.

В заключении мне хотелось бы указать на одну интересную статью о Мирзе Шафи начальника мусульманских учебных заведений в Тифлисе г- на Адольфа Берже, опубликованной в «Журнале Немецкого восточного общества» (№ 3, 1870 г.). Лично мне неизвестный автор статьи рассказывает, что в предпринятых им в 1864 и 1867 годах поездках по Германии у него были встречи со многими ориенталистами, которые не верили в существование Мирзы Шафи. И поэтому, благодаря своему особо благоприятному положению, он решил собрать все материалы, касающиеся Мирзы Шафи.

«Вряд ли (пишет Берже на с. 425) в литературной истории какого-либо народа можно привести подобный пример личности, которой ставится в упрек данная статья. Из всех поэтов Ирана, начиная с Рудеки и Фирдоуси, нет такого поэта, который не был бы так мало известен на своей Родине и одновременно таким популярным за её пределами, как Мирза Шафи. — Несмотря на его популярность, мне нигде не удалось прочесть даже краткого описания его жизни. Когда я после университетского образования попал на Кавказ — это было к концу 1851 года — я часто встречал его на улицах Тифлиса, и если я с ним не был лично

знаком, это объясняется лишь тем, что в ноябре 1852 года его уже не было в живых. К большому удовлетворению мне хотелось бы почтить память Мирзы Шафи некоторыми строками, в которых сохранились некоторые детали из его жизни, и которые в ближайшее время могли бы навсегда исчезнуть».

После биографического экскурса Берже говорит о литературной деятельности Мирзы Шафи: «Я начинаю с того, что на всём Востоке, где владеют персидским, нигде и никто не слышал о поэзии Мирзы Шафи. Более того, когда я обратился с просьбой к закавказскому Шейх-уль-исламу Ахунд Молла Ахмеду, доверенному другу Мирзы Шафи, найти некоторых мулл, которые вместе выросли с Мирзой Шафи в Гяндже и которые могли бы заняться поиском оставшихся его рукописей, на что он мне ответил, что он не в состоянии исполнить мою просьбу, так как боится вызвать насмешку своих единоверцев, которые никогда не слышали о поэтическом творчестве Мирзы Шафи. Если я отрицаю всяческий его поэтический талант, я не хочу этим сказать, что он иногда не писал стихов, а лишь указать на то, что им не хватает всякого литературного значения».

Чтобы это подтвердить, Берже приводит всё рукописное наследие моего учителя на персидском языке параллельно с дословным немецким переводом. Что касается личности Мирзы Шафи, Берже заявляет: «В личной жизни ему удалось своей высокой нравственной чистотой и своими редкими качествами сердца завоевать любовь всех, кто его знал».

Берже описывает также подробно смерть всемирно известного мудреца из Тифлиса. Мирза Шафи умер в результате воспаления желудка. Он уже выздоравливал, но вопреки совету врача начал есть виноград, в результате чего ему стало хуже. Один из его друзей, Мирза Гасан, хотел отобрать виноград у него, указав на то, что лакомство им может легко привести к смерти (2–4).

«Какой смысл в моей жизни? — возразил Мирза Шафи, — разве я недостаточно познал горе и нужду? Или ты хочешь, чтобы я ещё три-четыре года жил в нечистой среде армяней?»

При этих словах он съел ещё немного винограда. Это было в 11 часов утра, к обеду у него поднялась температура, в 4 часа полудня Мирза Шафи потерял дар речи и в ночь с 16 на 17 ноября 1852 года он скончался. Мирза Шафи умер в возрасте 60 лет.

Литература:

1. Friedrich Bodenstedt: Mirza Schaffy im Liede und in der Wirklichkeit. In: Daheim, Jg. VIII, Leipzig 1872, Nr. 16, S. 244–248; Nr. 17, S. 262–266.
2. Zeitschrift für Ethnographie-Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin, 1901. — S. 82–84.
3. Баграмов А. Ф. Bodenstedtin Mirzə Şəfi Vazeh haqqında xatirələri. Bakı, 2008—108 S.
4. Гасанов Э. Л. Новый научный подход к изучению творчества Мирзы Шафи Вазеха на основе литературно-исторических источников // Молодой ученый. — 2015. — № 7. — С. 633–636.

5. Aslanov A. Mirzə Şəfi Vazeh. Nəğmələr. Bakı, 2004.
6. Гасанов Э.Л. Erbe der Mirsā Schāfy Waseh als historisch-ethnographische quelle // Молодой ученый. — 2015. — № 12. — С. 660–663.
7. Литература. Справочные материалы. — Москва, 1988. — 297 с.
8. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — Москва, 1994. — 218 с.

История региональной археологии в фотодокументах редакционного архива газеты «Юринский рабочий»: к 40-летию первого полевого симпозиума археологов Волго-Камья на базе Марийской экспедиции

Шалахов Евгений Геннадьевич, экскурсовод
ГБУК Республики Марий Эл «Замок Шереметева» (пос. Юрино)

Предлагаемая статья посвящена юбилею первого полевого семинара Марийской археологической экспедиции. Сорок лет тому назад — в конце августа 1977 г. в посёлке Юрино Марийской АССР состоялась научно-практическая конференция «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)». На память об этом событии научной жизни осталась серия фотоснимков, отснятая фотокорреспондентом районной газеты «Юринский рабочий» Георгием Зотиним. Часть этих снимков из редакционного архива публикуется впервые.

Ключевые слова: «Археология и этнография Марийского края», волосовско-турбинское время, полевой семинар, Марийская археологическая экспедиция, юбилей

В научной литературе, посвященной истории работ Марийской археологической экспедиции (далее — МарАЭ), информация о проведенном в 1977 г. первом полевым симпозиуме марийских археологов и их коллег из соседних регионов, к сожалению, очень скудная [1, с. 6; 2, с. 6; 3, с. 5; 4, с. 21]. Ни одной подробной хроникальной статьи о проведенном мероприятии самими участниками, скорее всего, не было написано.

Единственная публикация о научно-практической конференции археологов в 1977 г. найдена нами на страницах районной газеты «Юринский рабочий». Статья под названием «Ученые собрались в Юрине» написана журналистом Натальей Бугаенко. Ввиду небольшого объема статьи, приводим её полностью: «Первые сообщения об интересных археологических находках в районе деревень Майдан, Починок, Удельная и Горный Шумец относятся к 1956 году. Именно тогда группой археологов под руководством А. Х. Халикова здесь были обнаружены интересные памятники, относящиеся к III—II векам до нашей эры (исправляем ошибку журналиста — правильно будет: памятники, относящиеся к III—II тысячелетиям до н. э. — *Е. Ш.*). Они дали материал, позволяющий судить не только об истории местного края, но и об очень широкой проблеме происхождения финноязычных народов, в том числе и далеких предков марийской народности. На основе анализа материалов, добытых в результате раскопок в этом районе, обнаружилась и новая, очень интересная проблема волосовской культуры, которая в конечном итоге сводится к вопросу возникновения земледелия, скотоводства. Интерес

археологов к этому региону объясняется ещё и тем, что одной из очень сложных проблем современной археологической науки является проблема происхождения волосовской культуры. И близ деревни Майдан, в районе так называемой Галанкиной горы, обнаружены наиболее ранние памятники этой культуры, дающие богатый материал для исследований. Поэтому не случайно Юрино стало местом проведения научно-практической конференции по вопросу «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)». Этот форум археологов собрал в нашем поселке многих видных ученых из различных городов страны. В первый день, 22 августа, участники конференции заслушали доклады, с которыми выступили доктор исторических наук, профессор А. Х. Халиков (г. Казань), заместитель директора Марийского научно-исследовательского института Г. А. Архипов (г. Йошкар-Ола), кандидат исторических наук, старший научный сотрудник В. П. Третьяков (г. Ленинград) и другие. На следующий день участники конференции выехали к местам раскопок. В нынешнем году они ведутся в нашем районе с июля. Открыто пять крупных жилищ, одно из которых, расположенное близ пионерского лагеря им. Тезикова, относится к III тысячелетию до нашей эры (эпоха неолита). В течение трех дней ученые обсуждали проблему, собравшую их в Юрине. Большим подспорьем в намеченных путях ее решения стал для них добытый этим летом материал. Конференция закончила свою работу. А группа марийских археологов продолжает вести изыскания в районе открытий. В будущем

году, с началом летнего сезона, сюда вновь придут многие из тех, кто в эти дни принимал участие в конференции. И работы по изучению далекого прошлого будут продолжены» [5].

Иллюстрацией к газетной статье Н. Бугаенко стал снимок фотокорреспондента районной газеты Георгия Зотина, на котором запечатлены выдающиеся исследователи первобытных древностей Волго-Камья А. Х. Халиков (первый начальник МарАЭ) и Г. А. Архипов (второй начальник МарАЭ) (рис. 1). Мы уже использовали этот памятный снимок из редакционного архива газеты «Юринский

рабочий» в одной из своих недавних печатных работ [6, с. 73, рис. 2].

Главными фотографическими источниками по истории того памятного юринского симпозиума являются снимки, сделанные Георгием Егоровичем Зотиным, который трудился в редакции местной газеты с января 1973 г. по март 1992 г.

«Археологический» альбом 1977 г. (название серии снимков дано нами) фотокорреспондента Г. Е. Зотина включает не менее четырех работ — две из которых, отснятые в исторической части пос. Юрино (ул. Красная площадь), почти дублируют друг друга (рис. 2 и 3).



Рис. 1. Г. А. Архипов и А. Х. Халиков в дни проведения первого полевого симпозиума Марийской археологической экспедиции в Юрине.
Фото Г. Е. Зотина. 23 августа 1977 г.



Рис. 2. Участники первого полевого симпозиума Марийской археологической экспедиции в пос. Юрино Марийской АССР: научно-практическая конференция «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)». Слева направо: С. В. Кузьминых, В. П. Третьяков, Г. А. Архипов, Р. С. Габяшев, В. С. Патрушев, Л. А. Наговицин, П. Н. Старостин, В. Д. Шаров, В. В. Никитин, А. Х. Халиков.
Фото Г. Е. Зотина. 22 августа 1977 г.



Рис. 3. Участники первого полевого симпозиума Марийской археологической экспедиции в пос. Юрино Марийской АССР: научно-практическая конференция «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)». Слева направо: С. В. Кузьминых, В. П. Третьяков, Г. А. Архипов, Л. А. Наговицин, В. В. Никитин, В. Д. Шаров, А. Х. Халиков. На заднем плане — В. С. Патрушев. Фото Г. Е. Зотина. 22 августа 1977 г.

Оба снимка (рис. 2, 3), я полагаю, сделаны в первый день работы научно-практической конференции «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)», т. е. 22 августа 1977 г. Фотокорреспондент Георгий Зотин запечатлел учёных в минуты перерыва между заседаниями конференции. Они проходили в деревянном здании партийной библиотеки Юринского райкома КПСС. К сожалению, это здание (бывший дом И. Н. Лосева) не сохранилось. Его разобрали по причине ветхости в 1981 г. [7, с. 12].

Ещё один памятный фотоснимок сделан во второй день работы полевого симпозиума археологов (рис. 4). Очевидно, местом для съёмки группового портрета участников симпозиума стала южная окраина Шереметевского парка, неподалеку от раскопа, заложенного Археологической экспедицией Марийского государственного университета на Юринской стоянке эпохи раннего металла [8, с. 95].

На фото запечатлены не только докладчики научно-практической конференции «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)», но и работники Юринского райкома КПСС (В. С. Охотин, Т. В. Кострова (Ёжикова)), помогавшие учёным в организации симпозиума.

Один из снимков, сделанных в выездной день работы археологической конференции, опубликован А. И. Ивановым в статье, раскрывающей вклад

А. Х. Халикова в проблематику изучения эпохи раннего металла в Марийском Поволжье [9, с. 143]. Кстати, фотография из публикации А. И. Иванова была представлена В. В. Никитиным из своего личного архива. Авторство снимка установить не удалось. Возможно, он тоже принадлежит юринскому фотокорреспонденту Георгию Зотину.

Фотоработы Г. Е. Зотина увековечили самую первую научную встречу коллег-археологов Волго-Камского региона — исследователей первобытных культур на марийской земле. Уже нет с нами ни автора снимков, ни многих докладчиков той памятной конференции — замечательных казанских учёных А. Х. Халикова, Р. С. Габяшева, П. Н. Старостина. Ушли из жизни Г. А. Архипов (г. Йошкар-Ола), В. П. Третьяков (г. Ленинград), Л. А. Наговицин (г. Ижевск). Увы, давно нет в живых представителей юринской общественности, участвовавших в симпозиуме в качестве слушателей — В. С. Охотина и С. П. Галина.

Небольшой фотоальбом Г. Е. Зотина и изданный в г. Йошкар-Ола в 1978 г. очередной выпуск сборника из серии «Археология и этнография Марийского края» с материалами докладов первого полевого симпозиума в Юрине [10] иллюстрируют тесные контакты учёных из региональных научных центров в советский период истории археологической науки.



**Рис. 4. Докладчики и гости научно-практической конференции «Лесная полоса Восточной Европы в начале эпохи раннего металла (волосовско-турбинское время)». В первом ряду сидит неизвестный юноша (местный житель?). Во втором ряду сидят (слева направо): Г. А. Архипов, Л. А. Наговицин, В. В. Никитин, С. В. Кузьминых. В третьем ряду сидят (слева направо): М. Ф. Обыденнов (?), В. С. Охотин, С. П. Галин, А. Х. Халиков, Т. В. Кострова (Ёжикова). В четвёртом ряду стоят (слева направо): В. С. Патрушев, В. П. Третьяков, П. Н. Старостин.
Фото Г. Е. Зотина. 23 августа 1977 г.**

Благодарности. Наша статья, посвященная 40-летнему юбилею первого полевого симпозиума Марийской археологической экспедиции, вряд ли была бы написана без кропотливого труда фотокорреспондента районной газеты «Юринский рабочий» Н. П. Лебедева. Его деятельность по оцифровке и сохранению корпуса фотодокументов, оставшихся в редакционном архиве журналиста Г. Е. Зотина, заслуживает очень высокой оценки. Снимки, использованные нами, получены в ходе знакомства с уникальным фотоальбомом «Вернемся в те далекие года» [11].

Большую помощь в узнавании участников Юринского полевого симпозиума 1977 г. на архивных фото оказали

автору главный научный сотрудник отдела археологии МарНИИЯЛИ им. В. М. Васильева, д. и. н. Т. Б. Никитина и главный научный сотрудник того же отдела МарНИИЯЛИ, д. и. н. В. В. Никитин. Искренне благодарю своих учителей — известных в Республике Марий Эл и за её пределами учёных-археологов, профессионалов с большой буквы.

Кроме того, хочу поблагодарить за консультационную помощь одного из самых молодых участников Юринского симпозиума 1977 г. — старшего научного сотрудника Лаборатории естественнонаучных методов Института археологии РАН, к. и. н. С. В. Кузьминых.

Литература:

1. Архипов Г. А., Халиков А. Х. Предисловие // Лесная полоса Восточной Европы в волосовско-турбинское время. Серия «Археология и этнография Марийского края» (АЭМК). Вып. 3. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1978. — С. 5–6.
2. Архипов Г. А. Марийской археологической экспедиции 30 лет (вместо предисловия) // Древности Волго-Вятского междуречья. АЭМК. Вып. 12. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1987. — С. 5–7.
3. Никитин В. В. Полевые семинары Марийской археологической экспедиции (вместо предисловия) // Взаимодействие культур в Среднем Поволжье в древности и средневековье. АЭМК. Вып. 27. — Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. — С. 5–6.

4. Никитин В. В. Пятьдесят полевых сезонов Марийской археологической экспедиции // Проблемы первобытной и средневековой археологии Волго-Камья. АЭМК. Вып. 30. — Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2007. — С. 5–25.
5. Бугаенко Н. Ученые собрались в Юрине // Юринский рабочий. — 1977. — 27 августа. — С. 4.
6. Шалахов Е. Г. Дарственные надписи первого начальника Марийской археологической экспедиции А. Х. Халикова на книгах из личной библиотеки В. П. Ёжиковой // Исторические исследования: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Самара, март 2017 г.). — Самара: ООО «Издательство АСГАРД», 2017. — С. 72–75.
7. Лосев Г. П., Лосева З. Н. Юрино: Вспомнить и назвать. — Йошкар-Ола: Изд-во Марийского полиграфкомбината, 2007. — 228 с.
8. Патрушев В. С. Памятники волосовской культуры у пос. Юрино и с. Кокшайск // Лесная полоса Восточной Европы в волосовско-турбинское время. АЭМК. Вып. 3. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1978. — С. 90–115.
9. Иванов А. И. А. Х. Халиков и изучение эпохи бронзы в Марийском Поволжье // Поволжская археология. — 2016. — № 3 (17). — С. 139–148.
10. Лесная полоса Восточной Европы в волосовско-турбинское время. Археология и этнография Марийского края. Вып. 3. / Ред. Г. А. Архипов, А. Х. Халиков. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1978. — 208 с.
11. https://ok.ru/profile/75033020007/album/562709443687?st._aid=Undefined_Albums_OverPhoto (дата обращения: 22.01.2017).

КУЛЬТУРА ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Academic problems of research of the reflection of space and time in theatre

Hasanov Elnur Latif, PhD, senior specialist

Ganja Department of Azerbaijan National Academy of Sciences, Ganja, Azerbaijan

Key words: culturology, historical investigation, theatre, scene

There are many meanings to the term “globalization”, which entered the culture, if I remember correctly, in the 50ies of the last century. However, the best explanation was put forward by American Linguist, Philosopher and Critic Noam Chomsky, according to who Globalization is a global spread of neoliberal of economic model. Let’s rephrase Chomsky’s words to fit the theatre arts and say that globalization in theatre is a global spread of neoliberal model of the theatre. This means free, neoliberal theatre that has a unique possibility of free circulation, intercultural communication and mutual enrichment in the entire world. There also is a threat of standardization; however the theatre, I think, has inner resources to avoid it. We will be talking of those resources later in this article.

Roland Barthes, Theoretician and Philosopher of Art and an Essayist, wrote in his “Critical Essays” as early as 1963: “What is Theatre? A kind of cybernetic machine. When it is not working, this machine is hidden behind a curtain. But as soon as it is revealed, it begins emitting a certain number of messages. These messages have this peculiarity that they are simultaneous and yet of different rhythm; at a certain point in the performance, you receive at the same time six or seven items of information (proceeding from the set, the costumes, the lightning, the placing of the actors, their gestures, their speech), we see that some of them are static (for instance, the set), but some of these remain (the set, for example), while other change (speech, gestures). What we have then is a real information polyphony which is what theatricality is: a density of signs”.

In the 21st century new realities appear which sometimes are called the third reality — a kind of a cyber world with digital possibilities of their translation to the theatrical language. These realities brought to the world of theatre the forms of multimedia, video art, digital installation, as well as change of rhythm of action and movement, change of psycho-emotional attitude of the audience, change of text in the majority of cases, which sometimes is turned into a kind of electronic messages. However, the cybernetic machine put to motion by Roland Barthes, although not hidden by curtains any more, still works sending us visual and informational polyphony in agreement with modernity, polyphony that without exception identifies with the theatricality.

The modern theatre tackles the themes dictated by time: wars, unsettled life, people with unrealized possibilities, aims deposited in the subconscious, dreams, secret vices and deeds, problems of gender equality, bisexualism, communication and alienation. Eternal problems, the opponents will exclaim, yet the eternal is also subject to time, needs thinking over, searching new forms of expression, adapting to the new theatre forms.

Summing up the above mentioned, I would like to underline once again the components that shall enable theatre of any country can enter the process of globalization of culture without losing its own identity:

1. The ability to absorb the best and a kind willingness to give and show one’s own, i. e. the openness.
2. The ability to find and express those common and global that can touch and interest everyone, i. e. the story or the idea of the performance, without which none of the theatre art can exist.
3. Actor, and maybe even a director, who can speak any theatrical language with body and soul in a way that passing through body and soul can reach the audience and exchange the sparkle of understanding and compassion.
4. Theatricality — informational polyphony that uniting all forms of art and new technologies into cyber and real spaces in the hands of a real master with fabulous taste and vision of modernity has all the chances to become universal theatrical language in the process of globalization of this form of art.

Theatre in the globalised world, as the wine, from the God of which it first appeared, remains to this day the form of life communication and will remain to be such in the times to come.

What is the meaning of reflection of space and time in theatrical area?.. Can space and time have the reflection action in general, not only in theatre, somewhere else — but in universe whole, in molecular world? It’s difficult to find an answer, may be. But we pay attention to such fact, that the reflection of space and time exists in our consciousness, in our understanding of life.

Try to find out and understand what exactly the philosophical concepts such as space and time are, reveal the importance of these categories and identify their main problems to consider in parallel the impact on the performing arts and the aesthetics of theatre in general. Understand the

impact of space and time in the theatrical aesthetics, identify the faces of this effect is possible only through knowledge and learning the true and mysterious symbols enclosed in performing arts. On the space and time of spoken and written a lot, even from ancient eras, for example, in ancient China and India, in ancient Greece or Rome, where were born the first rudiments of philosophical thinking and philosophy itself as such. So what is it that represent the concept of “space and time” if we try to know the nature of these phenomena and to lift the curtain (not only the theatre, but also sacred) over the life of these units?

The space includes a variety of noises, voices, sounds, movements, real communication, all the vibrations that occur around us in nature and coexisting society. Phenomena such as: length, homogeneous, isotropic and three-dimensionality — can be attributed to the properties of space. Time is comparable to the ancient Greek philosopher of IV century Aristotle with other categories of being, and he represents “some movement and change” has only homogeneity property that determines the equality of all its moments. According to Aristotle, the time is not a movement as such, because the traffic can vary in time, and time more than the absolute and unwavering substance. If we want to show the relationship of time and motion in the scenic space, then clearly shows that acting and facial expressions represent a continuous movement in a given space, then, as the time during which all the “stage modification” is the absolute in a certain interval.

For example, the performance of “Catharsis’ Pantomime Theatre shows us these changes happening to the characters in their inner world. Across the entire statement betrays the alienation of the main characters — men and women — to each other, and this is reflected in the whole context of the play time. Each of these characters live their “internal time” in which he feels, experiences, contacts with their memories, awkward attempts to return to the past and the realization that the return to the previous step is no longer possible, all these elements give the impression of timelessness, in which there are heroes. “You can live in the same house... but in

different rooms, you can live on one planet... and will never meet. Something close to you or someone else? What do these two concepts? Probably every person must decide it for himself”.

The spatial resolution performance is quite specific — all the action takes place on a small stage, although the actor and the audience very close contact, yet is a fine line between them, which, of course, cannot be said about the mystical theatre productions of “Yug”, where the actor communicates with the audience directly, visual contact, as, for example, in the productions of “Viy” or “Sheb and Hidzhran”. The relationship is between actor and spectator? Over recent years, this method is especially practiced in some Azerbaijani theatres: the viewer is mesmerized by the action especially if it occurs in the immediate vicinity.

Reflections of culture estimate it as the taken place fact. Proceeding from requirements of the art truth, Lessing in “Laokoon” allocates for the fine arts only the space sphere, and dramatic art — only time sphere. To this determination of distinction of spheres there corresponds also the statement of the German art critic Herder: “The artist creates a complete picture by means of images, creating illusion for an eye, the playwright influences the spiritual force of words, in the process of their temporary sequence creating full illusion as a hobby”.

What is necessary for understanding the individual stage work? Probably its thinking + feeling. These two components are necessary not only for the perception of stage spectator, but also in the process of working on the show. From this it follows that the time is a means “secure” and save any event, or tangible object, in this case, on the stage, and yet at the same object can have a property or escaping extinction, while remaining out of reach of the auditorium. An example is the reincarnation of the actors during the performance of their sudden disappearance or behind the scenes, the opposite is the emergence of what might be causing at a given time interval in a given spatial decision sense of surprise or interest in the action. This state is definitely a plus any production.

References:

1. Afandiev, R. S. (1976). *Decorative-applied art of Azerbaijan*. Baku: Light Publishers.
2. Bandura, A. (1995). *Self-Efficacy in Changing Societies*, Cambridge: Cambridge University Press.
3. Bedir, G. (2015). Perception of Teaching Efficacy by Primary and Secondary School Teachers. *International Electronic Journal of Elementary Education*, 8 (1), 41
4. Bedir, G. (2011). Öğretim İlke ve Yöntemleri (Ed. Uzunboylu, H & Öner, G). İstanbul: Lisans Yayıncılık.
5. Benzer, A., & Eldem, E. (2012). Türkçe ve edebiyat öğretmenlerinin ölçme ve değerlendirme araçları hakkında bilgi düzeyleri, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 21 (2), 649–664
6. Can, M. Cihat, 2001, “Online Müzik Eitimi”, *Çada Eitim*, sayı 276, s. 9–14, Ankara.
7. Chang, T., Lin, H., & Song, M. (2011). University faculty members’ of their teaching efficacy. *Innovations in Education and teaching International Journal*, 48 (1), 49–60
8. Gelbal, S., & Kelecioğlu, H. (2007). Öğretmenlerin ölçme ve değerlendirme yöntemleri hakkındaki yeterlik algıları ve karşılaştıkları sorunlar, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33, 135–140

Хороводы в традиции чувашей-анатри Верхнеуслонского, Апастовского и Кайбицкого районов Республики Татарстан (по материалам фольклорных экспедиций Казанской консерватории 2013–2014 гг.)

Горбунова Наталья Ивановна, преподаватель

Саранское музыкальное училище имени Л.П. Кирюкова (Республика Мордовия)

В 2013–2014 гг. Фольклорным кабинетом Казанской консерватории были организованы фольклорно-этнографические экспедиции в Верхнеуслонский, Апастовский и Кайбицкий районы Республики Татарстан с целью фиксации традиционной музыкальной культуры местных низовых чувашей. Компактно расселенные на данной территории низовые чуваша — чуваша-анатри, относятся к правобережной локально-территориальной группе. В ходе экспедиционных изысканий удалось зафиксировать богатый песенно-этнографический материал.

Отличительной чертой традиционного искусства низовых чувашей является бытование жанра хороводных песен — *вёйё юррисем*. Хороводные песни в традиции чувашей изучаемой территории по сравнению с образцами других жанров календарной обрядности выделяются как большим количеством напевов, так и длительным временем, отводимых на их исполнение. Хороводный жанр как бы занимает доминирующее положение в годовом цикле.

В традиции чувашей изучаемой территории в структуре *Уяв* выделялись начальный день-Николин день 22 мая (9 мая по старому ст.) и кульминационный день в цикле — Троица, когда участники собирались из всех окрестных селений. Завершался *Уяв* с заходом солнца в день Питрав (Петров день), после чего ни песни, ни танцы праздника *Уяв* не исполнялись до следующего года.

В каждой деревне для вождения хороводов существовало специально отведенное место. В селе Большие Меми, например, таковым являлась центральная улица под названием *Урам вёрри*. Первое исполнение хороводов происходило 22 мая, в день Николая Чудотворца. Далее в течение *Уява* каждое воскресенье молодежь водила хороводы с пением *вёйё юррисем* (хороводных игровых песен).

Хороводы являлись основным жанром музыкального фольклора в цикле *Уяв* и функционировали в обрядовых комплексах, связанных с весенне-летним периодом: со вскрытием реки (Ледоход), Николиным днем, Троицей и Петровым днем. В хороводах участвовали не только парни и девушки, но и дети, мужчины и молодые женщины первого года замужества. Отсюда функционально-смысловая нагрузка хороводов: 1) начало нового календарного цикла (новолетие) соотносится с основными участниками хороводов — молодежью; 2) хороводы — своеобразные

«смотрины», «ярмарка» невест; матери, выступающие в качестве зрителей хороводных процессов, примечали невест для своих сыновей¹.

Все хороводные песни исследуемой нами территории являются формульными и делятся на две группы, которые различаются по типу хореографического движения. Первая группа хороводов связана с движением «в кругу» и имеет название «*вёйё юрри = аврёнса каяканни*» — «хороводная песня кружась»; движется по солнцу и исполняются на определенном, специально выделенном месте. Тип движения «в кругу» является основным. Вторая группа связана с движением парами «в шеренгу» и имеет название «*вёйё юрри сиксе каяканни*» — «хороводная песня вприпрыжку»; исполняются по пути к месту «кругового» хоровода, когда идут вдоль улицы деревни — *юхнё чухне* и во время возвращения домой — *саланнё чухне*.

Характер типов движения чувашских хороводов соотносится с типами формульных напевов, которые бытуют в данной традиции. В каждом населенном пункте бытуют не более двух напевов с движением «в шеренгу», и не более двух с «круговым» движением. Примечательно то, что все напевы исполняются только в течение *Уява* и тем самым отмечают, «маркируют» этот праздничный сезон.

Хороводы, как центральное звено весенне-летнего периода, сопровождают самый большой праздник — Троицу. В день Троицы жители со всей округи — из деревень Большие Меми, Канаш, Ямбулатово Верхнеуслонского района, дер. Азбаба Апастовского района и дер. Малые Меми Кайбицкого района — съезжались в дер. Большие Меми, чтобы в лесу играть большой общий хоровод. Форма общего хоровода осуществлялась по принципу «круг в кругу», а количество кругов зависело от количества съезжего люда.

Факт сборного празднования Троицы играет особую роль в жизни общины, а выступающее в качестве центрального звена хороводное действо выполняет такие функции, как встреча и общение с родней, «ярмарка» или «смотрины» невест.

1 Как указывает Л. М. Винарчик, жанр хоровода отмечен многоплановостью содержательной структуры, которая «определяется взаимодействием по крайней мере двух смысловых координат — „свадьбы“ и „календаря“» (Винарчик, 2001, с. 28). Назначение хороводов состоит в том, чтобы «выделить молодёжную группу из общественной структуры <...> и побудить, спровоцировать ее членов к смене социального статуса» (Винарчик, 2001, с. 28).

Литература:

1. Васильева А. П. Песенная культура правобережных анатри Татарстана / А. П. Васильева. — Дипломная работа (рук. Е. М. Смирнова). — Казань, 2008. — 143 с.

2. Винарчик Л. М. Южно-русские хороводы — перекресток календаря и свадьбы / Л. М. Винарчик // Живая старина. — 2001. — № 2. — С. 26–28.
3. Кондратьев М. Г., Васильева А. П. Традиционное музыкальное искусство диаспорной части правобережных анатри / М. Г. Кондратьев, А. П. Васильева // Чуваши Присвияжья: история и культура. — Чебоксары, 2015. — С. 199–222.

Стереотипы женского образа в казахстанской рекламе как отражение современной культуры страны

Наисбаева Анель Канатовна, PhD докторант
Казахский национальный университет имени Аль-Фараби (г. Алматы)

В последние годы реклама выступает не только двигателем экономики, но и становится главным отражением современной культуры и устоев в стране. Образы, транслируемые через рекламу, становятся объектом/эталоном для подражания, а также формируют поведенческие шаблоны. Особого внимания в части изучения заслуживает женский образ в рекламе, позволяющий оценить степень демократизации общества в той или иной стране.

Как отмечает в своем материале М. Н. Лепёшкина, ещё в самом начале промышленной эры некоторые производители начали использовать образ женщины в качестве центрального изображения на упаковках, этикетках и рекламных плакатах своих товаров. Первоначально такое использование было мотивированным: эталонизированные женщины изображались на упаковках товаров, предназначенных для представительниц прекрасного пола (парфюмерной продукции, модной одежды, кондитерских изделий и т. д.). Но уже в начале XX в. образ женщины становится символом красоты и изысканности [1].

Интересным становится и трансформация этих образов за историю тех или иных стран. В частности, изменение женского образа в рекламе и культуре отчетливо прослеживается в истории Ирана, как он меняется до исламской революции 1979 года и после нее. В это время женский образ, как на экране, так и в жизни полностью меняется.

Большинство исследователей роли рекламы считают, что в современной культуре визуальное представление рекламы отражает культурный облик народа. Данный факт ставит перед разработчиками рекламных кампаний все более сложные цели — связанные как с решением собственно маркетинговых задач продвижения товаров и услуг, создания позитивного имиджа, так и с определением места рекламных продуктов в современном обществе и культуре [2, с. 170].

Таким образом, сегодня женский образ в рекламе не только отражает современную культуру страны, но и транслирует эталоны для подражания. В этой связи задачей данного исследования стало изучение наиболее часто используемых женских образов в казахстанской рекламе как часть современного общества. Для этого была изучена

история рекламы за историю независимости Казахстана (с 1991 года по настоящее время), определены основные гендерные модели в сегодняшнее время, а также определены наиболее часто транслируемые образы в современной казахстанской рекламе.

Историю казахстанской рекламы можно условно разделить на четыре этапа. Эти этапы находятся в прямой зависимости от политических, экономических и культурных перемен, затронувших наше общество.

Первый этап развития рекламы охватывает 1990–1993 гг., когда реклама стала появляться на экранах телевизоров по каналам центрального телевидения, а затем, на местных телевизионных каналах. Стали появляться первые независимые и частные СМИ. Так, в 1991 году появились телеканалы КТК, «Тан-plus», в 1992 году — радиостанция «Радио-макс», «Радио-РИК». Негосударственное телевидение Казахстана получило бурное развитие, начиная с 1992 года. Хотя оно имело небогатый вещательный программный диапазон и было ориентировано на массового потребителя, тем не менее, сыграло положительную роль в развитии рекламы. На этом этапе в основном была реклама западных компаний, которые вместе с завозом товаров в нашу страну параллельно разворачивали их рекламу. Эта реклама была нацелена на информирование потребителей и увеличение продаж. СМИ занимались только размещением готовой рекламы, для них это был хороший источник существования и финансирования деятельности

Второй этап — 1994–1997 гг. — для этого этапа характерно появление, наряду с западной, рекламы отечественных предпринимателей, особенно в части, так называемых «финансовых пирамид», стремящихся привлечь население к сомнительным вкладам. Увеличению количества рекламы послужило появление в 1994 году первой в республике газеты «Караван», которая сразу завоевала популярность среди читателей, привлекла большое количество рекламодателей. Наряду с рекламой фирм, стали появляться рекламные объявления частных лиц в прессе. На рекламном рынке стали работать различные рекламные агентства, которые занимались размещением готовых рекламных материалов в тех или иных средствах массовой

информации. В целях государственного регулирования рекламной деятельности был разработан проект Закона «О рекламе» (1996—1997 гг.).

Третий этап — 1998—2001 гг. — в рекламной деятельности стали использоваться различные средства рекламы, в том числе и интернет, увеличились рекламные расходы. Также необходимо отметить, что в этот период активизировали свою деятельность отечественные товаропроизводители и соответственно для информирования потребителей о новых продуктах использовались различные виды, средства рекламы. Для стимулирования сбытовой и рекламной деятельности отечественными товаропроизводителями применяются различные системы скидок, льгот. Потребители стали более разборчивы в выборе товаров, поэтому многие компании занялись отслеживанием рекламной аудитории. В связи с этим на рекламном рынке Казахстана появились исследовательские компании, которые начали проводить мониторинг рекламных средств. Рекламные агентства занимаются не только размещением рекламной информации, но и производством рекламной продукции, при размещении рекламы проводят сегментацию рынка.

Четвертый этап — 2002 г. — по настоящее время. Этот этап характеризуется качественными сдвигами в сфере рекламной деятельности, в частности, это связано с принятием Закона «О рекламе» (декабрь 2003 г.). На рынке рекламных услуг обостряется конкуренция между самими рекламными агентствами. Наряду с казахстанскими агентствами на рынке действуют западные сетевые рекламные агентства.

За историю Республики Казахстан трансформировался не только рекламный рынок, но и образы людей, а также гендерные роли на «экране». Как известно, гендерные роли — усвоенное поведение, которое обуславливает деятельность, задачи и ответственность, воспринимаемые как мужские и как женские. Гендерные роли не постоянны, изменчивы, многообразны как в пределах одной культуры, так и в различных культурах. Иными словами, роли в обществе не predeterminedены полом — они диктуются социальным устройством, поддерживающими, либо, напротив, усугубляющими проблему гендерной справедливости [3, с. 35].

В исследовании «Гендерные стереотипы в современной рекламе» Т. А. Морозова выделяет следующие причины: **во-первых**, в силу привлекательности образа именно изображения людей занимают значительные позиции; **во-вторых**, принадлежность человека к определенному полу; **в-третьих**, пол в совокупности с возрастом дает более глубокое по сравнению с принадлежностью к определенному классу или какой-либо социальной группе понимание того, какой должна быть наша первичная природа и в каких ситуациях она может и должна быть продемонстрирована; **в-четвертых**, исследования убедительно показали, что в рекламе целесообразно делать акцент на поэзии, фантазии, гендерном «капризе», различии и сходстве отношений между полами и т. п. [4, с. 65].

В данном исследовании Т. А. Морозовой были проанализированы рекламные видеоролики на казахстанских

телеканалах с целью выявления гендерных моделей поведения, характерных для казахстанского рекламного пространства, а также определены наиболее часто встречающиеся гендерные видеообразы и стереотипы. На наш взгляд, анализ рекламно-гендерного поля позволил автору расшифровать язык бессознательного, проанализировать психический и межличностный мир мужских и женских рекламных персонажей [4, с. 66].

Исследование представляет собой визуальный анализ казахстанской телевизионной коммерческой рекламы на предмет наличия в них различных гендерных моделей. Анализу подвергались телевизионные рекламные ролики 2015—2016 гг., которые ротировались на казахстанских телеканалах: «1 канал Евразия», «31 канал», «Казахстан». Всего было проанализировано 50 видеороликов, в том числе, и зарубежного производства.

В качестве «единиц анализа» были выделены видеообразы гендерного поведения. В результате проведенного исследования были выявлены ряд моделей:

— Женская модель, включающая в себя два образа — «домохозяйка» и «заботливая мама». При этом, часто данные два образа соединены в один, так как женщины, которые заботятся о детях и посвящают данному вопросу большое количество времени, как правило, в большинстве случаев являются домохозяйками. Рассмотрим каждый из образов в отдельности.

1) «Домохозяйка» — представляется в нескольких образах: 1) женщина, занимающаяся стиркой; 2) выбирающая продукты в магазине; 3) занимающаяся приготовлением пищи для всей семьи; 4) занимающаяся уборкой и т. д. Реклама, в свою очередь, крутится вокруг данных тем, т. е. это может быть реклама стирального порошка, продуктов питания, средств гигиены и т. д.

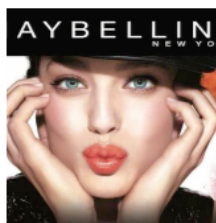
2) «Заботливая мама» — может быть выражена в следующих образах: молодая мама, которая проявляет заботу о своем малыше и, следовательно, выбирает самое лучшее и полезное; мама семейства, отдающая все силы на развитие своих детей; хозяйка домашних питомцев, относящаяся к ним с лаской и заботой.

3) Еще одной женской моделью является модель «феминистки», когда женщина предстает в образе самостоятельной, успешной леди, которая стремится реализоваться не только в семейном пространстве, но и в работе, социальной сфере. Здесь можно провести параллель с мужской моделью добытчика, т. е. это женский вариант данной модели. Видеообразы подобной модели могут выглядеть следующим образом: бизнес-леди, топ-менеджер крупной компании; женщина-эксперт, врач, косметолог, спортсменка, являющиеся профессионалами в своей сфере.

4) Часто в рекламных роликах мы встречаем модель изображения женщины в качестве «сексуального объекта». В данной модели женщина играет роль «красивой куклы», главная цель которой — нравиться мужчинам, хорошо выглядеть, приковывать к себе взгляды. Модель отражает и включает в себя стереотип представления женщины

в качестве потребителя, которой присущ нарциссизм, самолюбование. Цель подобной рекламы — развить у потребителя желание вкладывать все свои жизненные ресурсы (материальные, психологические, социальные) в свое тело, в свое лицо, в свою улыбку, тем самым накапливая

символический капитал женской привлекательности, социальный капитал востребованности (женщинам с привлекательной наружностью легче строить карьеру, легче устанавливать социальные контакты). Изображения подобной модели представляются следующим образом:



девушка-модель, с привлекательной внешностью, в купальнике или же в красивом платье



женщина среднего возраста, которая ухаживает за собой с целью оставаться привлекательной для мужского пола

Следует отметить, что для рекламы, ориентированной на женскую половину человечества, характерно использование образов женской солидарности. Здесь также используется тематика женского стиля общения, занятий,

при этом участие мужчин в подобных видеороликах минимизировано.

Рассмотрим непосредственно примеры гендерных моделей в казахстанской коммерческой рекламе (см. табл. 1).

Таблица 1. Примеры гендерных моделей

Модель	Описание	Название рекламного ролика и рекламируемого продукта
Женская модель	— «домохозяйка» — реклама снята в виде видеоурока, где женщина рассказывает о способах, как лучше отстирать пятна на одежде после поездки на дачу. Женщина говорит о том, что отстирать возможно при помощи «Ваниша», замочив одежду, а также постирав с помощью рекламируемого продукта. Также хозяйка наглядно демонстрирует как сам процесс, так и результат; — «заботливая мама» — мама заботится о здоровье всей семьи, поэтому в холодильнике всегда находится «Био С».	Ваниш против пятен Био С
Феминистка	— Женщина представлена в роли профессионала-реставратора, которая ощущает боли в суставах. После приема таблеток она смогла завершить работу быстро и качественно; — женская солидарность — в гости приходит сестра главной героини, которая вынимает из плиты готовое блюдо. Сестра восхищается ароматом блюда и спрашивает, как оно приготовлено. Главная героиня с удовольствием делится тем, что оно приготовлено с помощью специальной приправы.	Терафлекс Maggi на второе
Инертная модель	— Трое парней возле старого автомобиля обращают внимание на красивую девушку, которая направляется к успешному мужчине возле дорогого авто. Один из парней решает привлечь внимание девушки с помощью кока-колы, при открытии бутылки издается характерный звук, девушка оборачивается и бросает успешного мужчину.	Кока-кола

Ниже представлена таблица распределения гендерных моделей. Поскольку во многих рекламных видеотекстах одновременно было использовано несколько видеообразов,

представляющих разные модели гендерного поведения, то сумма показателей этих моделей превышает 100% (см. табл. 2).

Таблица 2. Распределение гендерных моделей поведения

№	Название гендерной модели поведения	Количество использования	% отношение ко всем клипам	Всего клипов
1	Домохозяйка	18	36 %	15
2	Заботливая мама	20	40 %	8
3	Феминистка	12	24 %	7
4	Женщина как сексуальный объект	15	30 %	7
5	Смешанная	4	8 %	2
6	Инертная	7	14 %	3

Таким образом, проведенное исследование коммерческой рекламы, транслируемой на казахстанских каналах, позволило сделать ряд выводов:

— Такой большой элемент казахстанской массовой культуры культивируют такие модели, как домохозяйка, заботливая мама, женщина как сексуальный объект. Это объясняется тем, что в Казахстане сильны традиции восприятия женщины как хранительницы очага и главными функциями женщины являются забота о доме и семье. Касательного третьего образа, то данный факт объясняется тем, что человек всегда проявлял интерес к теме женской сексуальности, при этом это относится как к мужской, так и к женской половине человечества.

— Казахстанская реклама в большей степени ориентирована на практику воспроизводства уже существующих гендерных стереотипов, а не на предложение чего-то нового. Более «востребованными» в рекламном пространстве

остаются стереотипные модели («женская», «домохозяйка» и др.), которые составляют почти 2/3 всего объема гендерно ориентированных реклам (соответственно, другие модели составляют 1/3 от этого объема);

— В гендерно-визуальном пространстве рекламы в большей степени представлены женские, нежели мужские модели гендерного поведения, что отчасти подтверждает мнение о том, что общество потребления ориентировано на тиражирование женских социальных практик. Применительно к Казахстану необходимо отметить, что в казахстанском обществе традиционно покупками занимаются в большей степени женская половина человечества.

В целом, очевидно, что влияние на общество этих образов в казахстанской рекламе огромно, усиливается оно и сериалами и фильмами казахстанского производства. Сказывается на культивировании женского общества и мировой контент видеопроизводства.

Литература:

1. Лепёшкина М. Н. Трансформация образа женщины в рекламе. // Маркетинг в России и зарубежом, 2003, № 6.
2. Максимова О. Б. Гендерные стереотипы в рекламе: постановка проблемы и основные концепции. // Вестник РУДН. Серия Социология, 2002, № 1. С. 169–173.
3. Шведова Н. А. Просто о сложном: гендерное просвещение. — М., 2002. С. 35.
4. Морозова Т. А. Гендерные стереотипы в современной рекламе. // Научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания», 2010, № 2 (7). С. 65–66.
5. Pryor Debra, Knupfer Nancy Nelson. Gender Stereotypes and Selling Techniques in Television Advertising: Effects on Society. http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/16/c4/8c.pdf
6. Gender and Advertising. http://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/57153_Chapter_7.pdf

История формирования образа «кошки с поднятой лапкой» (манэки-нэко) в японской культуре

Садокова Анастасия Рюриковна, доктор филологических наук, профессор
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Среди традиционных японских символов счастья особое место занимает кошка с поднятой передней лапкой. Сегодня это, пожалуй, самый знаменитый японский символ счастья. Более того, в последние годы керамическую кошечку с поднятой лапкой можно встретить чуть ли

не в любой стране мира. Ее везут из Японии как милый сувенир и называют «кошкой, призывающей счастье».

Однако при этом надо помнить, что образ кошки в японской традиции всегда был весьма неоднозначным. С одной стороны, кошки издавна воспринимались в Японии

как важные и очень дорогие животные. Так, например, в эпоху Эдо (1603–1867) кошка считалась «предметом роскоши» и держать ее в доме для борьбы с крысами и мышами не могли позволить себе даже многие состоятельные люди. Связано это было, прежде всего, с невероятной дороговизной кошек. Сохранились сведения, что в префектуре Иватэ стоимость одной кошки достигала пяти *монов*, в то время как лошадь стоила всего один *мон*. А в те годы, когда количество мышей и крыс увеличивалось, кошки дорожали еще больше. Известно, что в префектурах Айти и Эхимэ стоимость кошек в некоторые годы поднималась до семи *монов* [4, с. 83].

При этом те, кто не мог позволить себе такую роскошь как настоящая кошка, могли ограничиться покупкой специальной картины, на которой кошка была нарисована. Известно, что в эпоху Эдо появилось несколько художников, которые специализировались на рисовании кошек. Это были бродячие художники, которые предлагали за умеренную плату нарисовать картину с кошкой и сделать на ней магическую надпись — такая картина должна была отгонять мышей и, как утверждали сами художники, вполне заменяла настоящую кошку. Имена некоторых из этих художников сохранились, хотя сами картины сегодня уже увидеть нельзя. Одним из наиболее известных был монах по имени Хакудэн, который пришел в столицу с тушью и кистями и за плату рисовал кошек и тигров всем желающим. Он утверждал, что это благое дело он осуществляет с «благословения» Храма кошек в Акита. Сегодня этого храма уже нет и не очень ясно, существовал ли он там вообще. Однако в те времена истинность слов монаха сомнению не подвергалась, и во многих чайных домиках Эдо, особенно в районе Уэно, можно было встретить его картины с изображением кошки или тигра [4, с. 125].

Дороговизна кошек определялась также и тем, что они, как полагали японцы, могли без труда предсказывать погоду и даже влиять на жизнь людей. В японском фольклоре сохранилось большое количество самых разных примет и суеверий, связанных с кошкой. Например, такие как: «Если кошка умывается, быть дождю», «Кто не держит кошку, останется бобылем», «Если кошка съест подношение божеству, слепой прозреет» и много-много других [3, с. 460–462].

С другой стороны, в Японии с древности сохранялось представление о том, что кошки обладают демонической силой и напрямую связаны с потусторонним миром. Особую опасность представляли так называемые трехцветные кошки, которые, по поверьям, являлись оборотнями и могли принимать любой облик, в том числе и антропоморфный. Широко бытовало и представление о том, что высоко в горах стоит Дворец кошек, где они собираются в день праздника Сэцубун в начале февраля. В фольклорных текстах называется даже месторасположение дворца — на одной из вершин огненной горы Асо — действующего вулкана с несколькими кратерами, который находится на границе префектур Кумамото и Оита. Эта

вершина действительно известна как Нэкодакэ, что значит «Кошачья гора». Самое страшное, как гласит народная молва, это поддаться уговорам кошек, принявших вид неземных красавиц, и омыться в прохладном источнике во владениях Королевы кошек — тогда тело покроется шерстью, и человек навсегда останется в свите королевы.

Что же касается создания первых игрушечных керамических кошек, то оно относится в Японии к концу XVIII в. Это была эдоская керамика *имадо*. И первоначально никакой «счастливой» символикой эти кошки не обладали, как и не имели поднятой лапки. Это были обычные грелки: в спине у керамических кошек находилось небольшое отверстие, куда насыпали тлеющие угольки и подносили посетителям чайных домиков, чтобы те, обняв кошку, могли согреть руки зимними холодными вечерами.

Превращение же кошки в благожелательный символ во многом было связано с появившимися с эпоху Эдо «необычными рассказами», повествующими о чуде, совершенном кошкой. Среди них сохранилось, и в свое время было чрезвычайно популярным, народное предание (известное в нескольких, довольно сильно отличающихся друг от друга вариантах) о некой старушке, торговавшей на дороге к буддийскому храму в районе Асакуса в городе Эдо (Токио) глиняными кошками с поднятой лапкой. При этом, как считается, лапку кошке сделали поднятой с единственной целью — чтобы удержать баланс игрушечной фигурки. Эта некая старушка, согласно одному из вариантов предания, стала делать своих глиняных кошек после того, как однажды ночью любимая кошка старушки пришла к ее изголовью и в мгновение ока превратилась в глиняное изваяние. Старушка восприняла такое чудесное превращение как знак судьбы и стала почитать принявшую новый облик кошку как божество, приносящее удачу [1, с. 92]. Вскоре эта история облетела весь Эдо, и у старушки, начавшей мастерить кошек по образцу своего домашнего изваяния, не было отбоя от покупателей.

Однако на право считаться «родиной *манэки-нэко*» претендовал и другой район старого Эдо — район Сэдагая, где до сих пор находится известный буддийский храм Готокудзи. События, связанные с этим храмом, относятся к первой половине XVII в., когда на этом месте стоял небольшой храм Котокуан. Рассказывают, что однажды владеец здешних мест Ии Наотака (1590–1659) — в свое время видный политический и военный деятель Японии — возвращаясь с охоты, проезжал со своими друзьями мимо уединенного храма Котокуан. Около храма сидела кошка — любимая кошка настоятеля, которую звали Тама. Завидев всадников, она подняла лапу, как бы приглашая их остановиться. Все удивились такому поведению кошки, но значения не придали. А кошка вновь и вновь стала поднимать лапу, настойчиво приглашая всадников. Сочтя это за знак свыше, Наотака велел зайти в местный храм. И едва они вступили на порог, начался страшный тайфун, тут же сломавший большие деревья, под которыми только что ехал Наотака с друзьями.

В благодарность за свое неожиданное спасение Наотака стал всемерно покровительствовать храму, который очень скоро превратился в один из самых процветающих не только в округе, но и во всем Эдо, получив новое название. На его территории была похоронена позднее и кошка Тама. Место ее погребения называют теперь «Холм кошки»; там находится отдельный, небольшой, но очень почитаемый храм, рядом с которым принято выставлять купленных в храмовой лавке глиняных кошек с поднятой лапкой. Можно написать на спинке кошки свое имя и таким образом обратиться к духу Тама с просьбой.

На храмовом кладбище покоится и сам Наотака. К его могиле ведут указатели, но и без них найти ее не трудно: это самое посещаемое место храма. Народные предания утверждают, правда, что сначала Наотака хотели похоронить в горах Хаконэ, откуда происходил его род и где находились семейные захоронения. Однако когда траурная процессия проезжала мимо храма, где уже к тому времени покоилась кошка Тама, началась гроза, а потом появился страшный огненный вихрь. Напуганные люди не могли двигаться дальше, и тогда, по просьбе настоятеля храма, было решено похоронить Наотака именно здесь, сочтя, что это требование самой Тама. Гроза, говорят, тут же прекратилась [2, т. 5, с. 128].

Сегодня храм Готокудзи все также прячется в тени огромных деревьев и трудно поверить, что он находится почти в центре Токио. Храм занимает большую территорию с прекрасным тихим парком, и, судя по всему, по-прежнему процветает: несколько лет назад там построили новую роскошную пятиарусную пагоду... Сегодня все знают его как «Храм кошки», и в выходные там много японских туристов, которые совершают краеведческие экскурсии по старому Эдо. Они непременно идут поклониться могиле Наотака и «Холму кошки», и еще — обязательно оставляют на специальной стойке керамическую кошечку со своим именем. В этом храме вам непременно скажут, что именно их *манэки-нэко* и является самой «правильной».

Однако история утверждения «идеала» была весьма длительной. К концу XIX в. керамических кошек с поднятой лапкой изготавливали уже в самых разных районах Японии, в известных центрах по производству керамики: *фусимияки* (Киото), *якутанияки* (преф. Исикава), *этояки* (преф. Айти). Но кроме этих школ кошками заинтересовались и менее именитые центры, и очень скоро культ кошки с новой силой охватил всю страну.

Однако восприниматься, как Бог счастья керамическая кошка стала совсем недавно — только после войны, в середине 40-х годов прошлого века, когда центр по изготовлению керамики *токонамэяки* в преф. Айти поставил производство этих игрушек на поток. В условиях послевоенного кризиса, как считает японский этнограф Кандзаки Норитакэ, необходим был всеобщий эталон счастья, каким и стала кошка с поднятой лапкой [1, с. 93].

Позднее, уже в 50–60 гг. XX в., именно кошка керамики *токонамэяки* была признана общенациональным стандартом. Однако с созданием визуального стандарта тогда полностью не завершилось оформление этого образа необходимыми магическими атрибутами. Но поскольку культ кошки имел Японии чрезвычайно давние и богатые традиции, наполнение нового образа старыми народными представлениями произошло чрезвычайно быстро.

Сегодня культ *манэки-нэко* — это целая магическая система с элементами гадания и предсказания судьбы. Любой, кто хоть раз был в японском синтоистском или буддийском храме наверняка обратил внимание на ящички с надписью *о-микудзи*, из которых за небольшую плату можно достать маленький сверточек. В нем обязательно окажется рассказ-предсказание судьбы, а иногда и крохотное медное изображение какого-либо символа счастья. Предполагается, что так вы можете сразу узнать все о своем ближайшем будущем. Если же вы не очень хорошо осведомлены о значении счастливых символов, это — не беда: что означает каждая из вещиц, написано тут же над ящичком с *о-микудзи*. Так вот в некоторых храмах в маленьких сверточках лежат только кошки *манэки-нэко*: в левыми и правыми поднятыми лапками, красные, желтые, белые... И надо правильно прочитать свою судьбу, помня, что все детали в этих, казалось бы, почти одинаковых изображениях имеют свой особый смысл.

Прежде всего, цвет. Черная кошка отгоняет невзгоды и несчастья, красная — спасает от болезней и несчастных случаев, желтая кошка означает скорые перемены в личной жизни, а также призывает деньги, но только в том случае, если кошку повернуть мордочкой к западу. Белая — приглашает удачу, золотая — дарует деньги и процветание бизнеса. В последнее время к этому набору добавилась еще и кошка розового цвета — своего рода цветное нововведение. Считается, что вместе с кошкой столь неприличного для японской традиции цвета обязательно придет любовь. Как видно, цветное разнообразие весьма велико, хотя следует отметить, что традиционными все-таки считаются *манэки-нэко* черного, белого и золотого цветов.

В облике любой из перечисленных кошек есть и другие важные детали. Кошка с поднятой правой лапой (независимо от цвета) приглашает в дом деньги и достаток. Если же у кошки поднята левая лапа, то значит, она приглашает людей — посетителей и друзей. Именно таких кошек можно увидеть в Японии и в витринах больших магазинов, и на пороге небольших торговых лавочек и кафе. Но бывает, что у кошки подняты обе лапы — тогда она приглашает в дом и деньги, и посетителей, и вообще старается принести своим хозяевам полное счастье. Тут, правда, возникает вопрос: сколько будет этого счастья и откуда оно возьмется? Если обе лапки подняты выше ушей кошки, считают японцы, то счастья будет много-много. А вот если одна лапка поднята ждет вас поблизости, а другая — вот-вот придет издалека.

Японцы очень любят *манэки-нэко* и продолжают покупать амулеты в храмах, вешать сувенирные брелки на мобильные телефоны и сумки, класть бумажные изображения

кошки в кошелек. А что касается других стран, то, похоже, *манэки-нэко* постепенно становится таким же символом Японии как сакура и гора Фудзи.

Литература:

1. Кандзаки Норитакэ. Энги ёмихон. Кайун (Поворот к лучшему. Книга о счастливых символах). — Токио, 2000.
2. Нихон-но дэнсэцу (Легенды Японии). В 18-и тт. — Токио, 1980.
3. Судзуки Тодзо. Нихон дзокугэн дзитэн (Словарь японских народных примет). — Токио, 1982.
4. Яцуива Мадока. Нэкогами-сама сампомити (Прогулки с кошками-божествами). — Токио, 2005.

Шотландский национальный характер

Эстрина Татьяна Геннадьевна, литературный редактор
Радио ЛитФМ (Проект Литературной палаты России), г. Москва

В данной статье мною предпринята попытка анализа шотландского национального характера, присущих ему черт и описания поведения современных шотландцев. Для того, чтобы привлечь внимание русского читателя, мною также проведена параллель с русским национальным характером.

Ключевые слова: шотландский национальный характер, культура Шотландии, история Шотландии, поведение современных шотландцев, русский национальный характер

The Scottish National Character

Estrina T.G., Literary editor
Radio LitFM (Project by Literary Chamber of Russia), Moscow

In the given article I have made an attempt to analyze the Scottish national character, its inherent qualities and the behavior of modern Scots. In order to make it more interesting for Russian readers I have also drawn a parallel between the Russian national character and the Scottish one.

Key words: the Scottish national character, the culture of Scotland, the history of Scotland, the behavior of modern Scots, the Russian national character

Шотландия — яркий образец самобытной культуры, самоотверженно отстаивающей на протяжении всей истории свою национальную идентичность и, следовательно, право на самоопределение. Национальный характер складывается веками под влиянием множества факторов, таких как географическое местоположение, социум, эпоха. В данной статье нами предпринята попытка наметить, а также подвергнуть анализу комплекс социокультурных факторов, под влиянием которых определился шотландский национальный характер. Сопоставительный анализ сложившегося на протяжении веков характера шотландцев с чертами исконно присущими русским людям призван прояснить сходство и различие между двумя нациями, а также развенчать определенные стереотипы, связанные с шотландским национальным характером.

Шотландская культура прочно ассоциируется у русского человека со звуками волынки, дикой неприрученной природой, запечатленной в самобытной поэзии

Роберта Бернса (*Robert Burns*) и на страницах захватывающей детективной повести Артура Конан Дойля (*Arthur Conan Doyle*) «Собака Баскервилей» (*The Hound of the Baskervilles*, 1901–1902). Храбрый шотландский дух дошел до нас благодаря мужественным героям Вальтера Скотта (*Walter Scott*), а также через национальных героев Шотландии: благородного разбойника Робина Гуда (*Robin Good*), отважного рыцаря Уильяма Уоллеса (*William Wallace*) и величайшего шотландского монарха Роберта Брюса (*Robert the Bruce*), ставшими подлинными кумирами по всему миру. Несмотря на то, что шотландцы очень открытые и дружелюбные люди, они привыкли скрывать свои эмоции. Данная черта характера гениально преломилась под пером еще одного шотландского писателя Роберта Льюиса Стивенсона (*Robert Louis Stevenson*) в несколько гипертрофированный готический роман «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), повествующий о гениальном

враче, который ставил эксперименты над своей личностью и открыл в себе темное неподвластное ему *alter ego*. У современного поколения образ Шотландии безусловно связан с блестящими фильмами «Храброе Сердце» (*Braveheart*, 1995) и «Первый рыцарь» (*First Knight*, 1995).

Шотландцев и русских объединяет любовь к Родине, стойкость, стремление к свободе, доброта и щедрость, а также гостеприимство. Шотландцы издревле отстаивали свою независимость. Русский человек как ничто иное ценит волю. На долю русского народа выпадало немало тяжелых испытаний: крепостное право, войны, восстания. России всегда помогали выстоять любовь к Родине и вера в Бога. Эти два основополагающих качества русского народа определили и ряд других: Любовь к ближнему, альтруизм, гостеприимство, истинная душевность. Русскую душу пытались в разные времена постичь многие и стремятся до сих пор. Писатели, историки, философы, путешественники по крупицам собирали целостный образ русской души, глубина которой и поныне остается загадочной и непостижимой. Русская душа многолика по своей природе и всегда отсылает к женскому началу. В качестве «живой иллюстрации» данной мысли можно привести многочисленные женские образы, созданные русскими писателями на протяжении разных периодов истории России. Достаточно будет вспомнить исполненную трагизма судьбу бедной цветочницы Лизы, вышедшей из под пера Карамзина, пушкинскую Татьяну Ларину, некрасовскую поэму «Русские женщины», посвященную нелегкой доле бесконечно преданных жен декабристов, собирательный образ скромной и загадочной тургеневской девушки, детский наив Наташи Ростовской, который Л. Н. Толстому удалось пронести через весь свой грандиозный роман-эпопею, возвышенный образ Прекрасной дамы Блока, навеянной поэзией французских трубадуров и философией Владимира Соловьева или драматичные судьбы чеховских героинь.

Истинное русское гостеприимство заключается не в широком размахе, как это может показаться на первый взгляд, а в уюте, создаваемом людьми, в душевном приеме, выражающемся в искреннем желании приютить странника, проделавшего долгий путь, тем самым напомнив ему о тепле родного дома, с тем чтобы дать ему силы двигаться дальше.

После схематично намеченного нами абриса столпов русской культуры перейдем к анализу исконно шотландского характера, нашедшего отражение уже в фольклоре. Шотландцы чтут свои традиции. Звук волынки (*bagpipe*) стал национальным символом Шотландии. Данный музыкальный инструмент был известен в Европе с XIV века и бережно сохранен шотландцами поныне. Мужской национальный наряд килт (*kilt*) шотландцы надевают сегодня в праздничные дни, а также по особым случаям. Приверженность к кланам во многом определила национальную идентичность шотландцев. Интересно, что слово «*clan*» изначально означало «*children*» (*demu*). Сегодня шотландцы чтут память своего национального поэта, Роберта Бернса (*Robert Burns*), устраивая в честь поэта

в день его рождения, 25 января, особые вечера (*Burns Nights*). Тысячи шотландцев в этот день собираются на праздничный ужин и читают «Оду Хаггису» (*To A Haggis*, 1786), прежде чем отведают свое национальное блюдо. После ужина шотландцы вспоминают Бернса, посвящают его памяти песни, тосты и речи. В давние времена, однако, обычаи шотландцев отличались особой жестокостью. Так на ритуальных собраниях известных как «*Highland Games*» (начиная с XIV века) мужчины соревновались в силе при помощи метания бревна, а еще раньше отрывали ногу у недавно забитой коровы.

Шотландцы подобно русским не сдаются без борьбы. Героям шотландских сказок и баллад свойственна отвага и храбрость. Их отвага, как может показаться на первый взгляд, граничит с безрассудством, персонажи шотландских сказок готовы идти наперекор всему даже тогда, когда враг намного сильнее их. Следует, однако, отметить, что шотландцы издревле не знали милосердия, они были беспощадны к своим врагам.

Шотландцам также присуще упорство, временами граничащее с упрямством. Шотландцы крайне настойчивы и трудолюбивы по жизни. Уважением у данного народа пользуется человек, который не сетует на судьбу и проявляет упорство в разных ситуациях. Для них крайне важно добиваться поставленных целей с помощью смекалки. Так у шотландцев считалось почетно обмануть врага, а также при этом высмеять, заодно получив материальную выгоду. Современным шотландцам присущ рациональный подход к жизни, им свойственно просчитывать, тщательно взвешивать каждый свой шаг, прежде чем что-то предпринять. Также стоит отметить, что шотландцы считают себя хорошо образованными людьми и высоко ценят образование.

Суровые климатические условия способствовали становлению традиции гостеприимства у шотландского народа. Герои шотландских сказок и легенд всегда предлагают странникам кров и пищу и следят за тем, чтобы все гости были досыта накормлены.

Следует также упомянуть о такой черте, как бережливость или практичность. Она проявляется в том, что шотландец не склонен совершать необдуманные поступки. Он всегда анализирует, насколько рационально в данный момент времени совершать какую-либо покупку. Яркой иллюстрацией данной черты может служить следующий анекдот про шотландскую *бережливость/скудность*:

Шотландец говорит жене:

— Дорогая, я собираюсь в паб, надевай пальто!

— Как это мило, что ты решил меня пригласить!

— Куда пригласить? Я просто решил отключить отопление на время своего отсутствия.

Проведенный нами анализ шотландского национального характера выявил немалое сходство между шотландцами и русскими. Такие качества, как мужество, патриотизм, смекалка являются общими для шотландской и русской нации. Недавняя попытка Шотландии отделиться от Соединенного Королевства есть ничто иное как доказательство сильной

национальной идентичности и упорства в стремлении об- оправдается, учитывая особенности шотландского нацио-
рести свободу и независимость, которое рано или поздно нального характера.

Литература:

1. Беликова Е. К. Система ценностей в шотландской культуре и ее отражение в фольклоре: диссертация... кандидата культурологии: 24.00.01 / Беликова Евгения Константиновна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. М., 2008. 183 с.
2. Тэн И. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Изд. МГУ, 1987. С. 72–94.
3. Abernethy, John. Collins Little Book of Scottish History. Glasgow [Scotland]: HarperCollins Publishers, 2014. 127 p.
4. Pearson, Stuart. Great Scottish Heroes: Fifty Scots who Shaped the World. London: John Blake, 2015. 276 p.
5. Ross, David. Xenophobe's Guide to the Scots. London: Xenophobe's guides, 2016. 86 p.

ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Теоретические аспекты определения имиджа высшего учебного заведения и его структуры

Гурьянкина Екатерина Алексеевна, студент
Санкт-Петербургский государственный университет

Научные исследования свидетельствуют, что главной функцией имиджа является формирование положительного отношения к кому-либо или чему-либо. Если положительное отношение сформировано, то за ним, как результат влияния социальных связей, обязательно последуют доверие и, в свою очередь, — высокие оценки и уверенный выбор. Такова психологическая цепочка, порождаемая положительным отношением. К тому же положительный имидж, как правило, способствует повышению престижа, а, следовательно, авторитета и влияния. Позитивный имидж является также важным фактором высокого рейтинга, что очень важно в насыщенной разнообразной информацией публичной деятельности [4].

Однако то, что применимо к формированию имиджа организации, до последнего времени не переносилось на сферу образовательной деятельности. Это было обусловлено рядом социально-экономических и политических факторов. Введение рейтинга вузов страны с целью установления уровня их образовательной деятельности поставило на первый план такие проблемы, как определение объективных критериев определения уровня образовательной деятельности и состояние имиджа образовательного учреждения.

Актуальность исследования обусловлена тем, что на данный момент учреждения высшего профессионального образования являются участниками, которые формируют образовательную среду, и акторами рынка образовательных услуг. Рыночные условия, конкуренция требуют от высших учебных заведений организации эффективных коммуникаций и маркетинговой деятельности. Существует необходимость изучения рынка образовательных услуг, технологий их продвижения и исследования коммуникативной деятельности СПбГУ.

1.1 Определение и сущность понятия «имидж»

Понятие «имидж» произошло от английского слова «image», и под ним стоит понимать, — целенаправленно формируемый образ (лица, организации, явления), который призван оказать определенное эмоционально-психологическое влияние на определенную группу лиц [5].

Совсем недавно понятие «имидж» сложно было найти в российских научных публикациях, а если оно и встречалось, то исключительно в узкоспециальных изданиях. Но в последнее время данное понятие стало все чаще не только использоваться, но и исследоваться, как отдельная дефиниция.

В процессе анализа понятия, автор работы столкнулся с несколькими подходами к пониманию имиджа. В первом, психологическом подходе, сторонниками которого являются психологи Андрессон и Хоровиц, — получатели вырабатывают имидж основываясь на своих собственных ощущениях и наблюдениях за реальностью или символами, которые доносят до них другие люди. Если основываться на данном подходе, то имидж необходимо анализировать как видимый, ощущаемый прототип или аналог реальности. Имидж, который формирует организация в создании целевых групп общественности, может быть воспринят как часть реальности. Таким образом, составляющие имиджа компании должны основываться на проблемных точках и пути для их устранения. Существует импрессионная теория. Её основоположником является Гофман. Он понимает имидж как впечатление, которое оказано человеком или компанией на кого-либо [3]. Так же в данной работе будет рассмотрен схематический подход к определению имиджа. Его сторонником выступает английский исследователь Боулдинг. Данный подход следует рассматривать, как один из наиболее важных среди концепций имиджа, т. к. именно этот подход наиболее обоснован и разработан. В рамках данного подхода имидж понимается, как способность контролировать и управлять поведением субъектов. Так же понятие «имидж» следует трактовать, как группу элементов — тогда, в данном случае — это система, которая направлена на создание целостного образа организации, благодаря которому возможно управлять мнением целевых групп общественности [1]. Особое внимание стоит уделить определению имиджа профессора В. М. Шепеля. Именно он первым решил разделить понятия «имидж» и «образ», утверждая, что имидж является внешним отражением человеческого образа в глазах окружающих,

наглядно-выразительным «срезом» его личностных характеристик [2]. Опираясь на определение Шепеля, можно сделать вывод, что «имидж» и «образ» не синонимичные понятия.

Одним из основных направлений деятельности связей с общественностью является формирование позитивного имиджа к какой-либо организации. Любая современная компания, которая создана для осуществления конкретных целей, выполняет свою работу в рамках разных взаимосвязей и взаимодействий, в окружении, которое имеет, чаще всего, абсолютно разнообразные и непредсказуемые интересы: политические, социальные, правовые, экономические, культурные и т. д. Помимо этого компания систематически оказывается в системе разных воздействий, которые, конечно же, оказывают влияние на решения, и, в свою очередь, деятельность, которые она принимает. Именно поэтому стабилизация таких тяжёлых взаимодействий и является одной из главных функций организации, что в будущем, повлечёт за собой успешность её деятельности. Данная регулировка отношений с другими компаниями, группами, общественностью, в основном, нацелена на достижение взаимного доверия и на то, чтобы их отношения были гармоничны.

Имидж какой-либо организации — это её образ, который сформировался в сознании людей. Таким образом, стоит отметить, что у любой организации существует имидж вне зависимости от того, кто над ним работает и ведётся ли над ним работа вообще. Если имиджевый вопрос организации не будет рассматриваться компетентными сотрудниками, то есть шанс, что потребители сформируют его стихийно. В таком случае, никто не даёт гарантий, что имидж сформированный у целевых групп общественности будет позитивным.

Формирование благоприятного имиджа для организации — процесс более выгодный и менее трудоемкий, чем исправление стихийно сформировавшегося неблагоприятного образа компании [8]. Если рассматривать имидж, как дефиницию, у которой существует свои цели и задачи, то учёные выделяют следующие задачи имиджа организации:

- Повышение престижа фирмы;
- Повышение эффективности рекламы и различных мероприятий по продвижению товара;
- Повышение конкурентоспособности фирмы [7].

Рассматривая функции имиджа организации, можно выделить следующие:

1) Представлять и позиционировать организацию на рынке. Обозначение компании подразумевает соотнесение потребностей целевых групп общественности и миссии данной организации. То есть организации необходимо максимально точно понимать свои цели и задачи, чтобы трансляция необходимого образа во внешний мир происходила проще, сама, в свою очередь, создавая имидж.

2) Подталкивать к действиям. Осуществление таковой функции предполагает формирование у целевых групп общественности готовности действовать в конкретном направлении.

Помимо вышеперечисленных функций О. В. Лысикова выделяет функцию корпоративного имиджа, суть которой базируется на том, что сотрудники организации должны составлять команду, и деятельность компании должна способствовать их объединению [6].

Е. Н. Богданов считает, что имидж — это психический образ, который имеет характер стереотипа. Учёный доказывает это, приводя несколько характеристик, которые присущи такому имиджу:

- 1) имидж находится в сознании людей, из этого следует, что организации нужно своевременно анализировать реакцию людей на него, чтобы не допустить формирования негативного мнения;
- 2) имидж подразумевает под собой единую, не противоречивую структуру;
- 3) имидж подвергается изменениям, поэтому организации необходимо работать над его поддержанием [4].

Автор работы отмечает, что имидж очень важен для любой организации, он является важнейшей её характеристикой. Нельзя не сказать, что имидж так же играет важную роль в повышении конкурентоспособности компании и способствует привлечению партнёров, потребителей и формирует лояльное отношение среди целевых групп общественности. Имидж стоит понимать, как средство и инструмент для решения различных задач, но несмотря на это, важнейшая особенность имиджа заключается в том, что он сам — объект управления.

Так, ориентируясь на мнение об окружающей действительности и миссии компании, акцентируются конкретные черты корпоративной индивидуальности, что, в свою очередь, способствует созданию корпоративной идентичности, а корпоративная идентичность является основополагающим фактором корпоративного имиджа [1].

Подводя итог, необходимо помнить, что корпоративный имидж формируется на основе миссии, корпоративной индивидуальности и корпоративной идентичности организации, а сам процесс формирования имиджа организации включает в себя 4 этапа: понимание на что направлены требования и спрос аудитории, определение сильных и слабых сторон объекта, создание образа для объекта, который хочет видеть аудитория и преобразование необходимых параметров объекта в различные формы.

Таким образом, можно сделать вывод, что правильно сложившееся общественное отношение относительно имиджа надолго закрепляется в его сознании, потому что обществу проще воспринимать мир, какую-либо жизненную ситуацию, других людей, а также любую организацию сквозь призму подготовленных схем [10].

Литература:

1. Алёшина И. В Корпоративный имидж // Маркетинг — М.; ИКФ «ЭКМОС», 2004 г. — 14,52 с.
2. Березина Д. В. Психологические условия формирования имиджа руководителя учреждения образования. — Новосибирск, 2006—15—23 с.
3. Бинецкий А. Э. Паблик рилейшнз: защита интересов и репутации бизнеса. — М., изд-во «ЭКМОС», 2003. — 118 с.
4. Богданов Е. Н., Зазыкин В. Г. // Психологические основы «Паблик рилейшнз»: [учебное пособие для студентов высших учебных заведений] // Издательский дом «Питер», 2004. — 40—41 с.
5. Большой Энциклопедический Словарь // гл. ред. Прохоров А. М. — 2 издание, переработанное и дополненное, М.: Большая Российская Энциклопедия, 2002—443 с.
6. Перелыгина Е. Б. Психология имиджа: учебное пособие. — М.: Аспект Пресс, 2002—223 с.
7. Почепцов Г. Г. Имиджеология. — М.: Рефл-Бук, К.: Ваклер, 2008 г — 356 с.
8. Ташиян Г. О, Горьяйнова Е. С, Овчарова Р. В // Инновационные технологии управления. Электромехатроника: Сб. науч. трудов, «Автоматизация мониторинга имиджа предприятия» — 47 с.
9. Учебный словарь терминов рекламы и паблик рилейшнз. — Воронеж: ВФ МГЭИ. И. А. Радченко. Под ред. Е. Е. Топильской. 2007. [Электронный ресурс] // URL: http://advertising_pr.academic.ru/271/Миссия_Корпоративная_миссия (Дата обращения 20.03.2017)
10. Вестник ВолГУ. Серия 6. Вып. 11. 2008—2009—13 с. — [Электронный ресурс] URL: http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/8fb/2_Sidorova.pdf (Дата обращения 25.03.2017)

Метод ассоциаций как прием мыслительной деятельности в методологии архитектурного проектирования

Дородных Анна Алексеевна, кандидат технических наук, старший преподаватель;

Кузнецова Кристина Вячеславовна, студент

Юго-Западный государственный университет (г. Курск)

Широко известно, что метод как способ решения конкретной задачи — это совокупность приемов или операций практического или теоретического освоения действительности. Методика же — это последовательность выполнения определенных действий для решения поставленного задания в рамках определенного метода. Методология архитектурного проектирования (по определению Ю. Евреенова) — это, отдельное направление науки, изучающая средства, предпосылки и принципы организации познавательной и практической архитектурной деятельности, необходимая для изучения в художественных и технических вузах. К методологии архитектурного проектирования можно отнести совокупность средств, приемов, принципов и подходов, которые нашли применение в разных видах архитектурной деятельности. Методы архитектурного проектирования могут быть различными, в зависимости от индивидуальности личности архитектора, но в целом именно они определяют творческий метод архитектора, его авторский почерк.

Одним из базовых методов, применяемых на практике, является метод ассоциаций на этапе формирования идеи. Ассоциативные образы, формирующиеся в памяти человека на протяжении всей его жизни, помогают архитектору решать поставленные задачи. Взаимосвязь

образных характеристик различных объектов делает метод ассоциации основой продуктивной проектно-преобразовательной деятельности, приводит к открытию новых отношений в проектируемой модели. Творческое воображение обращается к разным идеям окружающей действительности. Развитие образно-ассоциативного мышления, приведение его мыслительного аппарата в постоянную «боевую готовность» — одна из важнейших задач в обучении творческой личности, способной мобильно реагировать на окружающую среду и черпать оттуда продуктивные ассоциации. [1]

В отличие от репродуктивной формы архитектурно-проектной деятельности, направленной на получение известного результата известными средствами путем повторения привычных схем действия, т. е. следования стандарту, образцу, продуктивная деятельность характеризуется переходом к иному методу проектирования, опирающемуся не на морфологические структурные свойства объекта, а на его социально-культурное содержание, на своеобразие функционального назначения, на идеологическую значимость, художественные задачи, а также на проблематику проектной ситуации.

Особенность учебной архитектурно-проектной деятельности состоит в том, что в ней репродуктивные

и продуктивные компоненты деятельности особым образом сочетаются, педагогу необходимо развивать в студентах как репродуктивный тип мышления, так и продуктивный. Разработка нового замысла на первых этапах приводит к менее совершенному результату и сопряжена с преодолением больших трудностей и противоречий, чем при заимствовании известной схемы. Поэтому в дидактическом отношении поиск своеобразного решения повышает творческую активность студента. Одним из приемов развития мыслительной деятельности студентов давно стал именно метод ассоциаций, детально исследованный Б. Г. Бархиным [2]. Этот метод является одним из способов формирования идеи и направлен на поиск ассоциаций, имеющих отношение к теме. Ассоциации по смежности, сходству и контрасту, почерпнутые из ассоциативного фонда, хранящегося в памяти студента, связываются между собой в соответствии с логикой данной архитектурной системы. Эта логика делает ассоциации опорой продуктивной преобразовательной деятельности, приводит к открытию новых отношений в проектируемой модели.

«Архитектура не профессия, а образ мышления» — этот афоризм Ле Корбюзье позволяет оценить значение развития ассоциативного мышления как необходимого инструмента при получении студентом архитектурного образования. Мысль архитектора облекается в форму зрительно-образных представлений. Умение мысленным взором охватить всю квартиру в целом — «панорамность», целостность восприятия и способность к «свертыванию» цепи рассуждений с заменой их одним обобщающим понятием — образом являются специфическими особенностями творчества архитектора. Для зодчего характерно продуктивное дивергентное мышление, направленное на создание нового, в отличие от конвергентного мышления, остающегося в рамках Формальной логики. Архитектора отличает также гибкость мышления, легкость ассоциирования и умение увидеть путь к решению, используя информацию, не имеющую прямого отношения к проблеме — «боковое мышление», умение отказаться от замысла, не сулящего успеха, и быстро переключаться с одних явлений на другие.

В общем понимании, ассоциация — это образ, возникающий в сознании человека при воздействии внешнего раздражителя, которым может выступать звук, запах, мелодия, какой-то визуальный объект. При этом обязательным явлением становится формирование новых связей в сознании.

Ассоциативное мышление — исключительно важная составляющая разума творческого человека — архитектора, дизайнера, художника и т. п., позволяющая ему креативно мыслить и производить обобщение и абстрагирование

Важным моментом в обучении архитекторов является развитие ассоциативного мышления путем творческих заданий, наблюдения за работой мастеров и за ходом их мыслей, оформленных в архитектурных эскизах зданий от зарождения мысли до воплощения.

Ярким примером ассоциативного мышления творческого человека могут служить работы художника-графика Пабло Херреро (Pablo S. Herrero), работы которого основаны на ассоциативном методе [3].



Рис. 1. Работы художника-графика Пабло Херреро, иллюстрирующая ассоциативное мышление

Что касается классификации ассоциаций, то они могут быть внутренними (связанными с внутренним миром человека и объединяющие различные стороны психических процессов) и внешними (ассоциации, возникающие как отражение в сознании взаимосвязи различных сторон и качеств физического мира) и организуются по сходству, контрасту и смежности (В. С. Кузин). В процессе творческой работы на этапе возникновения архитектурно-художественного замысла могут возникнуть прямые (связанные с получением изображений, соответствующих главной образной идее), косвенные (дополняющие основной изобразительный мотив новыми образами), спонтанные и запланированные ассоциации.

Объекты ассоциативных связей охватывают самые различные сферы жизни, деятельности, культуры и внутреннего мира человека. «В прошлом зодчие вдохновлялись образами природы либо интерпретировали архитектурно-строительные мотивы. Сегодня арсенал источников безграничен и опирается на визуальные аналоги, заимствованные у науки, искусства, техники, живой и неживой природы, жизненных ситуаций», — констатирует В. Т. Шимко. Для учебной деятельности по поиску оригинальных архитектурных идей, связанных с образными ассоциациями, необходимо освоение

методов и технологических приёмов, способствующих не только решению частно предметных архитектурных задач, но и развитию креативных способностей личности в целом. Известный американский психолог А. Маслоу в этой связи отмечал, что обучение через творчество может стать альтернативой всем другим видам обучения. Идеи креативного образования детерминировали педагогический интерес к творческим (эвристическим, креативным) методам обучения. Работа с ассоциациями требует поиска ярких вербальных характеристик образных интерпретаций, раскрепощения творческого воображения в процессе погружения в открытый поток сознания. Поэтому поисковую работу над эскизами к композиции, изображающей архитектурный ансамбль, насыщенный ассоциативными мотивами, предваряет метод свободных ассоциаций (Ф. Гальтон, З. Фрейд и др.). Метод свободных ассоциаций способствует раскрытию образной концепции композиции. Этот метод представляет собой самопроизвольное изложение сюжетов, приходящих на ум, вне зависимости от их рациональности и объективности. Подборка слов, невольно всплывших в сознании в процессе осмысления задачи, может натолкнуть на случайные находки нестандартных её решений [4].

Выбор методики, на которой строится обучение архитектурному проектированию — основной дисциплине в обучении студента-архитектора, должна исходить из анализа профессиональной архитектурной деятельности и эффективных приемов и методов творческой деятельности.

С точки зрения раскрытия механизма творческого мышления особый интерес представляет начальный

период проектной деятельности. Процесс архитектурного творчества оставляет реальные следы в виде эскизов, рабочих моделей-макетов, раскрывающих движение мысли от замысла к исполнению. Архитектор-педагог А. Степанов отмечает, что с момента получения задания на проектирование деятельность студента-архитектора целенаправленна. На первом этапе творческого мышления его основная функция — выдвижение исходной идеи или гипотезы, определяющей активное отношение к имеющейся информации, обеспечивающей единство замысла и организующей процесс дальнейшего поиска (в профессиональном творчестве — исходная проектная ситуация). Обычно выдвигаются сразу несколько конкурирующих идей. Примером могут служить эскизы студентов-архитекторов, которые они выполняют в ходе изучения дисциплины «Методология проектирования», иллюстрирующие поиск идей и проверку их на реализацию в заданных условиях с учетом имеющихся средств. Наброски в дальнейшем позволяют студенту остановиться на одной из идей, атак можно проследить рождение и формирование идеи, формы и даже материала и цвета будущего здания. После детальной проработки эскизов, на первый взгляд не связанных с архитектурной, творческий процесс идет в направлении конкретизации исходного замысла, его содержательного наполнения и развертывания. Причем первичный творческий импульс позволяет улавливать полезные, с точки зрения цели, данные из условий задачи, взвешивать ресурсы и объединять их в одно смысловое целое.

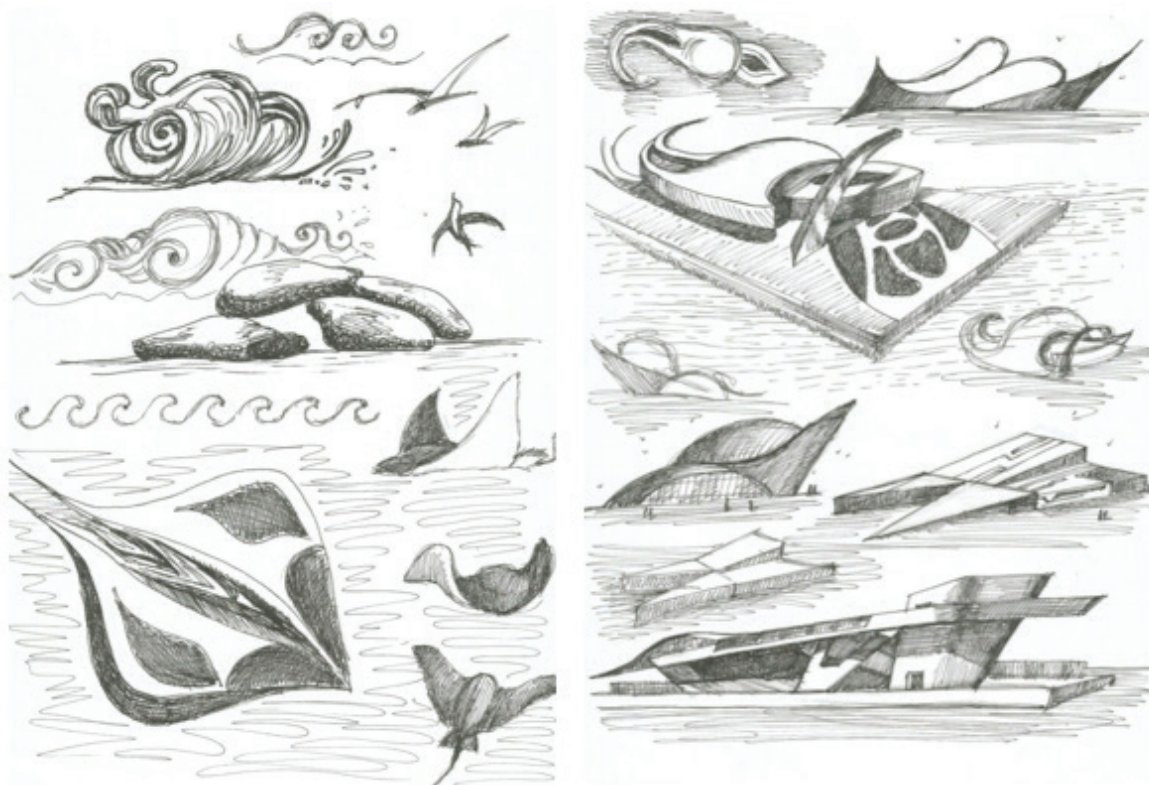


Рис. 2. Учебные работы студентов-архитекторов 2 курса ЮЗГУ, иллюстрирующие творческий поиск путем метода ассоциации (преп. — Дородных А. А.)

Как известно, эвристическая деятельность на уровне исходных идей у разных архитекторов протекает различно. Известно, например, что у А. Бурова и К. Мельникова, столь разных по творческому методу архитекторов, мысленная модель предшествовала выполнению набросков. Они обладали живым воображением и способностью действовать «в уме», комбинировали и конструировали свои идеальные образные модели длительное время в уме, ничего не рисуя на бумаге. У архитектора Ле Корбюзье материализация архитектурного образа в набросках сопутствует мыслительному процессу. Его наброски нередко сопровождаются надписями, утверждающими определенный тезис или носящими полемический характер. Наброски архитектора-педагога В. Кринского к своим проектам, которые относятся к периоду становления новой архитектуры, характеризуют развитие художественного

образа последовательно, поэтапно — от наброска к наброску [5].

Исходя из всего вышесказанного, следует сделать вывод, что методика архитектурного проектирования является важной ступенью в обучении архитекторов, а изучение конкретных методов необходимо выполнять на практике, давая студентом задания для развития их творческого мышления. Ассоциативное мышление, развитое на начальном этапе обучения, помогает в будущем быстрее решать вопросы архитектурного поиска проблемы организации архитектурной среды и влияния архитектурного пространства на человека. Все эти вопросы представляют интерес для архитекторов и архитекторов-педагогов; являются важнейшими в профессиональной архитектурной деятельности, равно как и в процессе профессионального обучения студентов — архитекторов как в художественных, так и в технических вузах.

Литература:

1. Вырезкова А. В. Сравнение метода ассоциации и бионического метода в проектировании // Строительство и архитектура/1. Архитектурные решения объектов строительства и реконструкции [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.rusnauka.com/2_KAND_2016/Stroitelstvo/1_206298.doc.htm
2. Бархин Б. Г. Методика архитектурного проектирования: учеб. — метод. пособие для вузов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Стройиздат, 1993. — 224 с.
3. Pabloserrero.com [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://lasogaalcielo.blogspot.ru/>
4. Левин И. Л. Выполнение ассоциативных архитектурно-графических композиций в контексте креативной парадигмы образования // Педагогика искусства. Институт художественного образования и культурологии РАО. Москва, 2014. С. 127–135.
5. Никитина Н. П. Творческий процесс в архитектурном проектировании // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 1–1 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=19405>

Молодежные СМИ России

Какаулина Ксения Андреевна, студент
Санкт-Петербургский государственный университет

В статье на конкретных примерах анализируются молодежные СМИ России. Рассматривается их тематическая модель, композиционная модель, структура.

Ключевые слова: *редизайн, дизайн, модульная сетка, газета, журнал*

Молодежные СМИ в России берут свое начало в 1857 году, когда был выпущен первый номер газеты Санкт-Петербургского Университета «Студенческий мир». Несмотря на то, что было выпущено всего шесть номеров, начало студенческой и молодежной прессы было положено. Так как большинство изданий были научно-публицистическими и просветительскими, студенты часто оказывались как их читателями, так и авторами. Многие русские писатели начинали публиковать свои произведения в журналах еще в студенческие годы. Федор Тютчев, например, в журнале «Труды Общества любителей российской словесности», Иван Тургенев в «Журнале Министерства

народного просвещения». Внимание студентов к прессе привело к тому, что они стали издавать свои журналы. Большинство были рукописными, издавались маленькими тиражами, многие быстро закрывались. В таких изданиях, как правило, копировались с «взрослых» изданий дизайн, рубрикация, тематика. Несмотря на это, им было свойственно противопоставлять себя всему общепринятому и официальному.

Еще одно направление, которое активно начало развиваться уже в начале XX века — выпуск стенных газет в учебных заведениях. В то время эти газеты считались очень сильным методом пропаганды и идеологического

управления. Тем не менее, это были своеобразные школы журналистского мастерства, где профессиональные журналисты часто учили юных корреспондентов азам профессии. Некоторые из таких газет выпускались на действительно хорошем уровне. Например, стенгазета «Комсомолия», выпускаемая на филологическом факультете МГУ достигала 30–40 метров и занимала стены коридора.

Сейчас в России есть молодежные СМИ самого разного типа. Для анализа нами были выбраны региональный журнал «ОнОнас», выпускаемый в Белгородской области и московская газета «Акция». Эти издания были выбраны не случайно. Во-первых, журнал «ОнОнас» — региональное издание, «Акция» — газета, издававшаяся в столице. Оба эти издания, хоть и имеют большую разницу в тираже, являются очень успешными в своем сегменте. Сравнивая их, мы сможем проследить, так ли существенна разница между столичными и региональными изданиями.

Во-вторых, нам интересно рассмотреть модель как газеты, так и журнала, поэтому мы взяли издания разных форматов. Стоит отметить, что «Акция» прекратила свою работу, но мы осознанно включаем ее в свое исследование, так как она является отличным примером молодежного издания.

Журнал «ОнОнас» вышел на рынок СМИ в 2013 году в Белгороде. До него выпускалась газета «Смена», которая являлась старейшей молодежной газетой Белгородской области, она выходила с 1956 года. Газету отличало то, что ее выпускали профессиональные журналисты старшего поколения, но при этом она пользовалась большим спросом и завоевала признание молодой аудитории, хотя, как правило, возраст редакций молодежных изданий приближен к возрасту читателей, и именно этот фактор помогает им угадывать запросы и пожелания читателей. После реорганизации это название перешло к спортивному еженедельнику и начал свою деятельность журнал «ОнОнас».

«ОнОнас» выходит один раз в месяц и свободно распространяется в учебных учреждениях, кафе, кинотеатрах Белгородской области. Его тираж составляет 10 тысяч экземпляров. Целевая аудитория — думающие молодые люди от 16 до 30 лет, старшеклассники, студенты. Цель редакции — формирование эстетического вкуса у молодежи, попытка привить молодежи образ жизни активного белгородца.

Сама редакция говорит о своем издании так: ««Он о нас» — старшеклассниках, студентах, молодых специалистах. О тех, кто уже успел многого добиться и тех, кто всего добьётся, потому что всё у них впереди. О людях, которые живут в окружении точек доступа к широкополосному Интернету, но на выходных могут махнуть рукой на все эти блага цивилизации, сесть на велосипед и рвануть с друзьями на вылазку, с палатками и печёной картошечкой из костра!». Издание выходит раз в месяц тиражом 5 тыс. экземпляров на 48 страницах. Формат — А4, цветная печать, мелованная бумага.

Тематика журнала. Тематика отличается большим разнообразием, в журнале освещают события города, знакомят читателей со многими интересными людьми, фактами их биографий. Так же поднимаются темы технологий и науки.

В издании очень хорошо проработана система рубрик. Рубрики не одинаковы в каждом номере, но часто повторяются. Основные из них: «Знай наших», «Технологии», «Хобби», «По науке», «Репортаж», «Путешествие», «Спорт». Так же кроме рубрик, которые привычно можно увидеть во многих журналах, есть рубрики «Мотай на ус», где рассказываются интересные лайфхаки, например, как попасть на зимнюю Олимпиаду в Сочи; «Глупый вопрос умному человеку», где используется жанр экспертное интервью и каждый материал начинается с простого, часто детского вопроса, например «Почему на морозе язык прилипает к железу?».

Издание часто публикует материалы в жанре интервью, поэтому существует две рубрики, созданные для этого жанра: «Знай наших» и «Личность». Иногда они обе встречаются в одном номере, но, на наш взгляд, это удачное решение, которое помогает разбавить интервью иными жанрами. Так же вызывает интерес рубрика «Охота на работу». В ней авторы рассказывают о том, как составить свое первое резюме, как вести себя перед потенциальным работодателем и т.д. Рубрикация и наполнение номеров, на наш взгляд, хорошо разработаны и продуманы. Рубрик много, они охватывают почти все сферы жизни Белгорода, наполнены материалами разных жанров: заметки, интервью, репортажи, советы, инфографика.

Композиционно-графическая модель издания. КГМ издания, хоть и имеет некоторые недостатки, в целом является хорошим примером для молодежных изданий. Основной ее плюс — легкость дизайна, простые, но четкие линии, большое количество «воздуха» на полосах. Одним из главных минусов стал логотип. Он не соответствует возрастной категории читателей и больше ассоциируется с детьми, чем с молодежью. Этому, на наш взгляд, способствует яркий желтый цвет в логотипе, небольшие фигурки-силуэты людей, напоминающие игрушки, а так же перевернутая, нарочито игривая буква «А», которая больше нигде не поддерживается схожими элементами. К тому же, объемные буквы в логотипе вступают в конфликт с дизайном издания в целом, где не присутствуют объемные объекты, общая концепция стремится к минимализму и использованию векторной графики.

Издание использует шрифт с засечками для основного текста, в заголовочном комплексе и в лидах, напротив, используются прямые рубленые шрифты. Это достаточно стандартная схема. Несмотря на то, что подобные шрифты в основном наборе зачастую отяжеляют восприятие текста, в данном случае этого не происходит, все шрифты достаточно удобочитаемы. В основном используется двухколонная верстка, иногда — трехколонная, но из-за правильно подобранного размера шрифта, текст легко читается

даже в узких колонках. Интересно, что во всем журнале текст выровнен по левому краю. Как правило, этот прием используется в веб-дизайне. Использование его в печатной периодике говорит о стремлении к внедрению элементов веба в дизайн. Об этом же говорят иконки, которыми обозначается автор материала и фотограф.

Так же используется довольно большое количество линеек, которые отделяют важные элементы друг от друга, систематизируют контент. На них строится дизайн содержания, линейками горчичного цвета отделяются лиды и подписи к фотографиям. На наш взгляд, это удачное решение, так как оно упрощает навигацию по изданию. Любопытной деталью нам кажется то, что в конце каждого материала принято ставить небольшой круг голубого цвета, как обозначение законченности. Такой же прием использует популярный мужской журнал «Esquire», в котором материалы заканчиваются фирменной буквой «E». Можно предположить, что это говорит о преемственности и о том, что дизайн был разработан с опорой на уже известные успешные издания. На полосах располагается большое количество фотографий, некоторые из них поставлены «на вылет», что придает верстке динамичности.

В целом, дизайн журнала «ОнОнас» оставляет хорошее впечатление, все шрифты удобочитаемы, навигация удобно выделена, в издании достаточно легко ориентироваться. Подложки под врезками не мешают восприятию текста, и общий облик издания кажется нам достойным уровнем журнального дизайна.

Следующим изданием, которое нам хотелось бы рассмотреть, является газета «Акция». Газета издавалась в течение 12 лет, с 2001 по 2013 год. Начинаясь как проект студентов-энтузиастов из Москвы, начальный тираж составлял 999 экземпляров, за несколько лет эта цифра увеличилась до 300 тысяч. Периодичность варьировалась от одного до двух раз в месяц. С самого начала газета была бесплатной, распространялась в кафе, кинотеатрах, учебных заведениях. Газета стала стартовой площадкой для начинающих журналистов, дизайнеров и фотографов. С точки зрения дизайна это издание стало отличным примером, газета завоевала более двадцати наград на Всероссийском конкурсе «Газетный дизайн», а так же получила награду «World's Best-Designed Newspaper» и звание лучшей в мире газеты по дизайну. Именно это побудило нас взять издание для анализа, не смотря на то, что оно уже прекратило свое существование.

Тематика издания. «Акция» писала о политике, экономике, карьере и образе жизни. Освещала события Москвы и брала интервью у таких скандальных персон, как Березовский и Ходорковский. На страницах их газеты они сами писали о себе «Акция» пишет о тех, кто меняет жизнь к лучшему; рассказывает о возможностях личного роста, образовании и карьере; делится технологическими и научными трендами, описывает сценарии

будущего». В газете было всего три рубрики, они были постоянными и не менялись из номера в номер: «Люди», «Возможности», «Будущее». Так как рубрики достаточно общего плана, они включали в себя материалы разных жанров и тематик. Так же как и журнал «ОнОнас», «Акция» рассказывала молодым людям о работе, о том как ее найти и где искать. На наш взгляд, система рубрики журнала «ОнОнас» более удобна, чем у «Акции». В ситуации, когда рубрик достаточно много, но они повторяются из номера в номер и запоминается читателю, найти интересующий материал или тему гораздо проще. Система навигации в этом случае заметно упрощается. В целом, в «Акции» публиковались материалы для молодых людей, ориентированных на карьерный рост и успех, она задавала своим читателям планку и старалась привить особый стиль жизни.

Композиционно-графическая модель газеты. Дизайн был ключевым моментом издания, его визитной карточкой. Он действительно может послужить примером для подражания. Система навигации, может не слишком хорошо простроенная в рубрикации, удобно отражена в дизайне. Каждой рубрике соответствует свой цвет. Рубрика «Люди» выполнена в голубом цвете, «Возможности» — в зеленом, а «Будущее» — в розовом. Минусом, на наш взгляд, является то, что некоторые элементы текста набраны цветами рубрик, которые, являясь довольно светлыми, не способствуют удобочитаемости. Как и в журнале «ОнОнас», в издании используется антиквенный шрифт для основного набора и рубленый для прочих элементов. Тонкие линии заголовочного шрифта хорошо гармонируют с большим количеством графических элементов и линеек. «Акция» не боится использовать броские элементы, отходить от традиционной газетной верстки к журнальной и работать на стыке двух форматов, внося нотки динамичности, делая весь дизайн легким и подвижным. При верстке используется сетка с четырьмя и тремя колонками. Интересно, что во всех колонках, кроме последней (правой) дизайнеры используют выравнивание текста по ширине колонки, а в правой — по левому краю, что ассоциируется с веб-дизайном. Для того, чтобы эта колонка выделялась еще сильнее, ее делают более узкой. Особого внимания заслуживает первая полоса газеты. Уходя от традиционных приемов, «Акция» не размещает на ней материалы и фотографии. Первую полосу можно скорее назвать обложкой, что относит нас к традициям журнального дизайна. На ней располагается лишь лаконичный логотип издания, авторская иллюстрация и анонсы с названиями материалов и номерами страниц. Как на обложке, так и внутри номера, дизайнер не боится переворачивать текст и писать по вертикали, что снижает комфортность чтения, но гармонично смотрится в тандеме с остальными деталями. В целом, газета не зря была взята для анализа. Она не только служит примером, но и является источником вдохновения.

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Влияние музыки на человека

Долгобородова Дарина Андреевна, студент
Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова

Варенцов Владимир Андреевич, студент
Ухтинский государственный технический университет

Самое прекрасное, что есть у большинства живых организмов и человека в том числе — это восприятие звуков. В течение жизни мы слышим их огромное количество, и все они различны — одни мы воспринимаем с восторгом, другие наоборот. Я думаю, нет таких людей, которые сказали бы, что им не нравятся звуки природы, которые мы можем услышать в тех уголках, где нет близости человека, будь то лес или просто луг. С древних времен человек прислушивался к ним и старался создать подобные в своей жизни, придумывая для этого различные музыкальные инструменты. Так родилась музыка.

Как же человек воспринимает звук?

Звуковые колебания воспринимаются либо через органы слуха, передающие полученную информацию в особые участки мозга, либо колебания определённой частоты напрямую воздействуют на функционирование отдельных органов и организм в целом.

В первом случае мозг, в зависимости от полученной информации, направляет органам сигналы, возникающие под её влиянием. Во втором случае механизм воздействия звуковых колебаний следующий. Каждый орган работает в своём особом режиме, биоритмы работы любого здорового органа лежат в определённом диапазоне частот, общим для подавляющего большинства людей.

Например, частота работы сердца и гладкой мускулатуры внутренних органов близка к 7 Гц. Альфа-режим работы мозга — 4–6 Гц. Бета-режим — 20–30 Гц. При совпадении или приближении частоты звукового колебания к частоте биоритмов того или иного органа возникает хорошо известное всем явление резонанса (усиление колебаний) или антирезонанса (подавление колебаний). Возможны также случаи так называемого неполного резонанса (частичного совпадения колебаний). Но, как бы там ни было, орган начинает работать в непривычном или вовсе дисгармоничном для него ритме, что может привести к развитию патологии как этого органа, так и всего организма в целом. Человек слышит звуковые колебания в среднем с частотой от 20 Гц до 20 КГц.

Выше этого диапазона начинается область ультразвуковых колебаний, но прямое воздействие на организм в общем случае оказывают в основном колебания от 2

до 10 Гц. Помимо этого, следует отдельно перечислить ряд дополнительных факторов, которые также влияют на наш организм:

1. Громкость звука (свыше 20 дБ появляются болезненные ощущения, а при 150 возможен летальный исход).

2. Шум. Особенно влияет так называемый «белый шум» (фоновый шум). Его уровень, который составляет примерно 20–30 дБ, безвреден для человека, так как является естественным.

3. Продолжительность воздействия звуковых колебаний. Любой шум достаточной интенсивности и длительности воздействия может привести к снижению слуховой чувствительности и некоторым функциональным недомоганиям.

Нельзя забывать и о том, что музыка и любой звук вообще действуют не только как факторы физические, — то есть как определённой частоты колебания, — но и содержат своеобразный психоэмоциональный ассоциативный ряд. Конечно же, он тоже воздействует на человека. Приведём некоторые примеры влияния музыки на человека.

Из глубокой древности к нам пришло знание о воздействии различных музыкальных ладов на настроение человека. Так с помощью александрийского лада помогали создать торжественный настрой, индийский лад способствовал гармонизации организма и сознания человека, а фригийский был незаменим в военном деле. Наиболее глубокое воздействие музыка оказывает на тех, кто подготовлен к её восприятию. Активное внимательное прослушивание гармоничных музыкальных произведений позволяет эффективно возвысить сознание, ощутить вдохновение и, вместе с тем, существенно способствует нашему здоровью. В давние времена определенные ритмы, созвучия использовались как анестезирующее средство. В настоящее время этим методом обезболивания пользуются в некоторых стоматологических клиниках США.

Красивая музыка стимулирует интеллектуальную деятельность, дарит вдохновением. Многие писатели и поэты сочиняли свои произведения во время или после прослушивания музыки.

В настоящее время музыку так же используют в медицине. Музыкотерапия — одно из наиболее интересных

и пока мало исследованных направлений традиционной медицины. Терапевтический эффект этой методики базируется на частотном колебании музыкальных звуков, резонирующих с отдельными органами, системами или всем организмом человека в целом. Музыкальная терапия была официально признана в Европе в XIX веке, когда ее стали использовать в своей практике многие передовые врачи. Но расцвет этого направления медицины и психотерапии пришелся уже на XX век.

Выделяют четыре основных направления лечебного действия музыкальной терапии:

1) Эмоциональное активирование в ходе вербальной психотерапии;

2) Развитие навыков межличностного общения (коммуникативных функций и способностей);

3) Регулирующее влияние на психоvegetативные процессы;

4) Повышение эстетических потребностей.

В качестве механизмов лечебного действия музыкальной терапии указывают: эмоциональную разрядку, регулирование эмоционального состояния, облегчение осознания собственных переживаний, конфронтацию с жизненными проблемами, повышение социальной активности, приобретение новых средств эмоциональной экспрессии, облегчение формирования новых отношений и установок.

Музыкальная терапия существует в двух основных формах: активной и рецептивной. Активная музыкальная терапия представляет собой терапевтически направленную, активную музыкальную деятельность: воспроизведение, фантазирование, импровизацию с помощью человеческого голоса и выбранных музыкальных инструментов.

Можно использовать активный вариант музыкальной терапии. Он требует наличия простейших музыкальных инструментов. Участникам группы предлагается выразить свои чувства или провести диалог с кем-либо из членов группы с помощью выбранных музыкальных инструментов.

Как вариант активной музыкальной терапии может рассматриваться хоровое пение.

Рецептивная музыкальная терапия предполагает процесс восприятия музыки с терапевтической целью. В свою очередь рецептивная музыкальная терапия существует в трех формах:

1) Коммуникативной (совместное прослушивание музыки, направленное на поддержание взаимных контактов взаимопонимания и доверия);

2) Реактивной (направленной на достижение катарсиса);

3) Регулятивной (способствующей снижению нервно-психического напряжения).

Чаще используется рецептивная музыкальная терапия. Участникам группы предлагают прослушать специально подобранные музыкальные произведения, а затем обсудить их собственные переживания, воспоминания, мысли,

ассоциации, фантазии, возникающие у них в ходе прослушивания. На одном занятии они прослушивают, как правило, три произведения или более-менее законченных отрывка (каждый по 10–15 минут).

А что же говорит современная медицина о воздействии музыки на здоровье людей? За последние десятилетия проведены сотни экспериментов, написано множество научных трудов, опубликованы тысячи статей в серьезных медицинских изданиях. Вот некоторые факты из мира медицины, подтверждающие положительное влияние музыки на здоровье и организм человека

Ученые из Гонконга выяснили, что занятия музыкой развивают память и умственные способности детей. Их продолжительные наблюдения доказали, что без каких-либо специальных упражнений для памяти, память человека улучшалась пропорционально тому, на сколько долго он в детстве занимался музыкой.

Еще одним доказанным фактом положительного влияния музыки на здоровье человека является тот факт, что звучные мелодии помогают восстановлению после операции на сердце. Прослушивание радостной и веселой музыки, способной вызвать позитивные эмоции и хорошее настроение, рекомендуется при профилактике сердечно-сосудистых заболеваний. По мнению ученых, музыка помогает человеку улучшить циркуляцию крови, снижает кровяное давление, расширяет кровеносные сосуды и замедляет частоту сердечных сокращений.

Ученые установили, что звуки, исходящие с различной периодичностью и в определенной тональности, способны убивать болезнетворные микробы. Когда в средние века города охватывала эпидемия чумы, чтобы справиться с ней, народ, не переставая, звонил в колокола. И это действительно помогало. Сегодня достоверно известно, что активность микробов в организме человека падает на 40%, после того как он продолжительное время слушает церковную музыку или колокольный звон.

Музыка предотвращает потерю слуха. Это было выяснено в ходе одного из простых экспериментов. 163-м испытуемым, 74 из которых были бывшими музыкантами, предложили пройти несколько тестов, результаты которых показали, что даже семидесятилетние музыканты слышат речь в шумной обстановке и воспринимают звуки лучше, чем пятидесятилетние немусыканты.

Звуки музыки родились одновременно с живыми существами, способными их воспринимать. С тех пор прошло много времени, звуки превратились в музыку, а музыка стала искусством, которое не забыто и в наши дни, продолжает жить с нами, не покидая ни на мгновение. Ее начали изучать как науку и обнаружили очень много целебных свойств, которые находят все большее применение в повседневной деятельности.

Литература:

1. Сац Н. И. Всегда с тобой. Страницы жизни. Изд. 2-е, доп. М., «Дет. лит.», 1978., 496 с.

2. Колов В. С., Рыбакина Е. Л. Музыка в потоке времени. — М.: Мол. гвардия, 1988., 318 с.
3. Кэмпбелл Д. Дж. Эффект Моцарта. \ Пер. с англ. Л. М. Щукин. — Мн.: ООО «Попурри», 1999., 320 с.

«Сто сорок солнц» (о «Патетической оратории» Г. В. Свиридова)

Зимовцева Елена Николаевна, преподаватель
МБОУ ДО «Детская школа искусств № 3 г. Курска»

3 декабря 2015 года исполнилось 100 лет со дня рождения патриарха советской музыки Г. В. Свиридова, причем, именно советской, а не отечественной, потому что для Свиридова, как и для большинства людей его поколения, культура и советское мышление были неразделимы. «Патетическая оратория» Г. В. Свиридова для смешанного хора, баса и оркестра — самое парадоксальное и загадочное произведение XX столетия, его исторический памятник.

Сегодня мы воспринимаем это произведение совершенно иначе, чем тогда, когда «Патетическая оратория» была написана. А написана она была в 1959 году по заказу, по словам композитора, в самый тяжёлый период его жизни, и сразу же была удостоена Ленинской премии. Рождение оратории колоссальное событие для всей советской музыки. Ее исполняли и как театрализованное действо на площади, она звучала в исполнении хоровой капеллы Юрлова в составе 800 человек в Большом колонном зале в Москве, на всевозможных правительственных праздниках и праздничных концертах.

«Патетическая оратория» — союз гениальной музыки и абсолютно гениального текста. Либретто составлено самим Свиридовым по нескольким стихотворениям В. Маяковского. Это доказывает, что Георгий Васильевич имел непревзойденный литературный вкус и очень тонкий поэтический дар. Любовь к русской литературе и глубокое знание ее изнутри отличает Свиридова и делает его тем, кем он стал. А стал он выдающимся вокальным композитором. Им создано огромное количество произведений на стихи классиков мировой и отечественной литературы. Среди них Бёрнс, Есенин, Пастернак, Пушкин, Маяковский.

К тому времени, когда Свиридов решил написать «Патетическую ораторию» ему было 44 года. Но по меркам «Союза советских композиторов» он считался молодым автором.

«Патетическая оратория» это дерзкое и необычайное по замыслу сочинение, потому что на стихи Маяковского не писал никто: Маяковский считался «не вокальным» поэтом. Но Свиридов доказал, что Маяковского можно не только декламировать или маршировать под него: его можно петь. И это было абсолютной новостью для всех. После Свиридова за поэта взялись другие поколения композиторов, но ни одному из них не удалось создать настолько убедительного произведения Маяковского — трибуна,

лирика, гражданина, поэта, грандиозного трагического певца революции так, как это сделал Свиридов.

Композитора очень интересует судьба общества, народа. И в «Патетической оратории» нам предстоит встретиться с этими людьми. Но в очень сложных жизненных обстоятельствах.

Еще в 1956 году, работая над поэмой «Памяти Есенина», накануне «сорокалетия Великого октября» (как тогда говорили), Свиридов остро почувствовал необходимость написать об этом времени. Он, конечно, вспоминал трагический 19-й год, когда в Гражданской войне погибли его отец, дед, дяди. И он на всю жизнь сохранил в своей памяти образ отца с разрубленным шашкой лицом. Из-за это усиливалось стремление понять, что тогда происходило и почему это происходило. Он даже в своих тетрадях писал, что к этому событию будут обращаться многократно в поисках истоков произошедшего, оценок истины.

«В «Патетической оратории» я хотел выразить сокровенное тех людей, которые восприняли революцию как истинное обновление мира. Маяковский был одним из таких людей. Но я не имел в виду именно его. И герой моего сочинения, поэт — личность собирательная, идеальная». Композитор высоко оценил поэтическое воплощение мыслей и чувств участников тех событий.

Свиридов мало говорил о том, что подвигло его написать «Патетическую ораторию». Из воспоминаний племянника композитора А. С. Белоненко известно, что учитель Свиридова Д. Д. Шостакович был совершенно обескуражен, когда узнал, что тот собирается писать ораторию на стихи Маяковского и воскликнул: «Да что же это такое! Зачем Вы пишете на его стихи? Это же плохой поэт!» Свиридов был обижен этими словами и в жесткой и даже агрессивной манере возразил: «Ну, кому кто нравится. Кому-то нравится Маяковский, а кому-то — Долматовский!» Это был сильный удар для Шостаковича, который в 1949 году написал два сочинения на стихи поэта: ораторию «Песнь о Лесах» (1949 г.) и «Пять романсов на стихи Евгения Долматовского» (1956 г.). Эти произведения были написаны по заказу с целью спасти себя после постановления 1948 года о формализме в музыке. Это были самые слабые хоровые произведения Шостаковича, и композитор об этом знал, так как писал их для отписки. А Свиридов писал свою музыку, потому что хотел сочинять и, в результате, создал нечто каноническое.

Когда «Патетическую ораторию» «выдвинули» на Ленинскую премию, в Союзе композиторов знали,

что Шостаковичу это сочинение не нравится. Руководство Союза стало всячески препятствовать этому. Все шло к тому, чтобы «завалить» ее на показе перед Комитетом по Ленинским премиям. Один очень известный композитор даже написал статью «Творческая неудача», и она уже лежала в редакции газеты «Правда», ожидая публикации. Но на прослушивание неожиданно пришел М. А. Суслев, член Политбюро ЦК КПСС. Услышав ораторию, он с удивлением отметил: «А ведь это хорошая музыка». (Видимо, его предупредили, что музыка плохая.).

Георгий Васильевич отобрал семь строф из разных стихотворений поэта и скомпоновал их. В результате получилось семичастное произведение.

1. «Марш».
2. «Рассказ о бегстве генерала Врангеля».
3. «Героям Перекопской битвы».
4. «Наша земля».
5. «Здесь будет город — сад».
6. «Разговор с товарищем Лениным».
7. «Солнце и поэт».

«Патетическая оратория» — это произведение, которое невероятно расширило масштабы представления о том, как можно работать со словом, с вокальной декламацией и пением в XX веке. Хор распевает и скандирует текст. Все особенности и грани между речевым произнесением, декламацией и пением с необычайной тонкостью и чуткостью поданы в музыке Свиридова. Речевое произнесение текста хором было новаторством.

Музыка **первой части «Марш»** без всякого вступления буквально обрушивается на слушателя. Очень громко на крике в зал обращается солист — бас. Его реплики это краткие, энергичные, чеканные призывы-лозунги. В паузах между его словами гремят мощные ударные. Поэтому композитор от мелодии отказывается.

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше слово, товарищ маузер.

Следом вступает хор и оркестр, и главным становится чеканный ритм марша. Звучание его максимально громкое и объемное: в оркестре восемь валторн, шесть труб, шесть тромбонов, орган, два фортепиано, все струнные, арфа, большая ударная группа, включая там-там. Там-там — это такая «сковорода», висящая на воротцах, имеющая удивительный звук. В момент удара резкости нет, но потом звук нарастает и начинает «шипеть», пока музыкант не оставит его пальцем.

Хор поражает своей масштабностью и мощностью, и когда он приходит к новой кульминации, солист опять словно «кричит» на фоне устрашающих звуков органа:

Видите, скучно звезд небу!
Без него наши песни вьем.
Эй, Большая Медведица!
Требуи, чтоб на небо
Нас взяли живьем.

Гениальный Свиридов доводит звучание до самой яркой точки и резко «выключает» звук, словно на пульте телевизора нажали кнопку отключения.

Следует отметить, что на протяжении всего произведения Свиридов очень много раз в момент кульминации резко обрывает звук, и в воздухе повисает гробовая тишина. Эти паузы играют огромную драматургическую роль и несут в себе глубокую смысловую нагрузку. Это «звучащие» паузы. Тишина, кажущаяся тишиной. Эти «кричащие» паузы усиливают трагичность и подчеркивают весь драматизм происходящего.

После такого «шабаша» ярким контрастом звучит следующая часть.

Второй номер «Рассказ о бегстве генерала Врангеля». Уходящая, «отчалившая» Русь провожается композитором с нескрываемой болью и сочувствием. Вначале Свиридов дает цитату: «Ныне отпускаши раба твоего, Владыко». Православные знают, в какие печальные минуты звучит эта молитва. В данном случае, в оратории — это символ отпевания уходящей старой России. Позже идет небольшая, но очень выразительная сценка, в которой чаще всего звучит речитатив и почти отсутствует оркестр:

Глядя на ноги, шагом резким
Шел Врангель в черной черкеске.

Оркестр молчит, звучит лишь один барабанщик. «Город бросили». Флейта играет одну нотку в самом низу своего регистра. Создается ощущение пустоты.

В стихах Маяковского в карикатурной зарисовке представлен генерал Врангель. Все белые офицеры для побега переодеваются в дамские платья, кто-то бежит без носков. После появления генерала Врангеля следуют строки, неожиданные даже для Маяковского:

Лодка шестивесельная стоит у мола.
И над белым тленом, как от пули падающий,
На оба колена упал главнокомандующий.
А дальше на фоне молитвы:
Трижды землю поцеловавши,
Трижды город перекрестил.
И под пули в лодку прыгнул...
— Ваше превосходительство, грести?
— Грести.

Какая глубокая трагедия. От этих строк отталкивается Свиридов. В 1959 году надо было обладать немислимой смелостью, чтобы так написать о белом офицере. Композитор создает драматическую картину о белой эмиграции, где изображает трагический исход: вводит заупокойную молитву, на фоне которой звучит декламация баса. Это самое настоящее откровение и невероятная смелость. Важное значение здесь приобретает «голос» там-тама, очень похожий на звучание заупокойного колокола.

Третья часть «Героям Перекопской битвы» это продолжение национальной трагедии. «Герои, вымыв землю своею кровью, разгромили собратьев». Музыка очень напоминает интонации массовых песен гражданской войны. Важную выразительную роль здесь играет группа медных. Особенно

ярко и чеканно звучит призывный пунктир трубы, которая больше напоминает походный военный горн. Барабанные дробы словно призывают к борьбе.

Слава тебе, краснозвездный герой,
Ты землю своей кровью вымыл.
В этот последний решительный бой
Шел ты твердынями Крыма

В конце повествования вдруг резко меняется размер на $6/8$. Эти настойчивые триоли в оркестровой партии вызывают образы стремительно несущихся в бой всадников с красными флагами.

Симфоническое развитие приводит к яркому апофеозу: подвиг героев прославлен в веках.

Четвертый номер «Наша земля». Этот лирический номер является смысловым центром оратории. Он о любви. Любви к Родине. Композитор прав, потому что не дерзость революционного порыва и не какие-либо усилия в борьбе для достижения победы являются здесь главными. А именно любовь к Родине. Родину любил Маяковский. Родину любил и Свиридов.

Русский пейзаж, чистый, красивый, душевный. Это не только картинка. Эта Земля, к которой хочется приложиться. Это признание в любви самого Свиридова. Такое емкое содержание в маленьком оркестровом вступлении, которое удивительно трогательное и очень напоминает звучание свирели деревенского пастушка.

А дальше идет контраст, потому что в стихах Маяковского каждая строфа контрастна.

Но землю, с которой вдвоем голодал, —
Нельзя никогда забыть!..
Место, где воздух, как сладкий морс,
бросишь и мчишь, колеся, —
Но землю, с которой вместе мерз,
Вовек разлюбить нельзя..

Моментально краски меняются. Растет напряжение. Раздольная «русская» музыка сменяется чеканным маршевым ритмом. И точка: один удар большого барабана.

Последние слова — это выстраданная любовь. Краткость от мужской сдержанности, когда слезам невозможно дать ход.

Пятый номер «Здесь будет город — сад». Уже в самом названии ожидается некая красота. А текст начинается в другом духе.

По небу тучи бегают, дождями сумрак сжат.
Под старую телегою рабочие лежат.
И слышен шепот гордый, он кроет капель спад:
— Через четыре года здесь будет город — сад.
Темно свинцовоночие, и дождик толст, как жгут,
Сидят в грязи рабочие, сидят, лучину жгут.
Сливеют губы с холода, но губы шепчут в лад:
— Через четыре года здесь будет город-сад!

В стремительных пассажах струнных слышится активное движение, время неумолимо несется вперед, стройка города — сада идет полным ходом. В соответствии с этой первой картиной музыка тихая и приглушенная

без каких — либо ярких хоровых или оркестровых красок. Но каждая строфа заканчивается словами «здесь будет город — сад». И эта мечта словно вызревает и в какой — то момент неожиданно прорывается: оркестр звучит на forte, яркими красками показано все богатство инструментов. И хор мощно поет:

«Здесь взрывы закудахтают
В разгон медвежьих банд,
И взроет недра шахтаю
Соугольный «Гигант».
Здесь встанут стройки стенами,
Гудками, пар, сипи.
Мы в сотню солнц мартенами
Воспламеним Сибирь.

И тут же опять все затихает, потому что рабочие все еще под той же самой телегой лежат. Это похоже на кинематографический прием. Но Свиридову второе затенение, тишина, приглушенное звучание нужны, чтобы подойти к большому завершающему эпизоду, при прослушивании которого ощущаешь: вот это воплощенная мечта. Как изумительно красиво и сердечно звучит лирическая музыка про заводы. Именно лирическая. Мечта в сердце живет. Пятый номер стал символом этой дерзкой и масштабной мечты граждан новой страны после Гражданской войны и Революции. Мастерству композитора Свиридова приходится удивляться, как оно умеет вовремя «подключить» нужные инструменты на два — три звука, и все раскрывается, преобразуется и приобретает нужный оттенок. Очень нежно в конце один и тот же мотив несколько раз пропоет труба. Ее тембр кажется не воинственным, а «золотым». Вот она, воплощенная мечта! В начале 60-х гг. XX в. на репетиции оратории А. А. Юрлов однажды произнес: «слушайте трубу седьмого ангела».

Речитатив «Через четыре года здесь будет город-сад» хор шепчет, скандирует. А затем, неожиданно возникает образ этого города-сада, далекого, как призрачный мираж, которого нет и не будет ни через четыре года, ни через сто четыре. Но он уже существует в музыке Свиридова. Сад это библейский образ рая, и в музыке совершенно отчетливо прослеживаются аналогии с богослужебным пением. Эта часть заканчивается гениальной изобразительной находкой — застывшей хоровой педалью, напоминающей отзвук все того же прощального колокола, застывшего в воздухе.

Шестая часть «Разговор с товарищем Лениным». Эта самая длинная часть оратории. Он весьма мрачная, потому что разговор с товарищем Лениным тяжел и суров. Монологу баса предшествует небольшое мелодическое вступление, очень напоминающее тему из монолога Пимена (опера Мусоргского «Борис Годунов»).

Грудой дел,
Суматохой явлений
День отошел,
Постепенно стемнев.
Двое в комнате.

Я и Ленин —
Фотографией на белой стене.

Этот монолог баса словно «дела давно минувших дней» — размышление о произошедших событиях и думы о будущем. Его речь сдержанна. Драматизм нагнетается оркестровой партией, которая вместе с голосом резко обрываются в момент кульминации. Наступила тишина. И эта тишина будто «кричит», усиливая трагичность повествования. После этой недолгой паузы вновь появляется спокойный голос «Пимена». И на несколько секунд кажется, что последующее его повествование будет спокойным и сдержанным.

Много разных мерзавцев
Ходят по нашей земле.

Но его очередное обращение к товарищу Ленину вновь достигает яркой кульминации, которая усиливается возгласом хора. И после этой бури — спокойная умиротворенная мелодия оркестра затухает, растворяясь в тишине.

Композитор не случайно включил этот номер в ораторию, потому что в окружающем мире совсем еще не изменилось отношение к Ленину как к главному символу и двигателю всего произошедшего. И, кроме того, Свиридову это нужно для того, чтобы последующий финал был крайне светлым и жизнеутверждающим.

Седьмая часть «Солнце и поэт» — яркая и потрясающая музыка, где пылают «сто сорок солнц». Сначала композитор как будто озорничает — после серьезного разговора с Лениным вдруг:

Пригорок Пушкино
Горбил Акуловой
А низ горы — деревней был,
Кривился крыш корою.
А за деревнею — дыра,
И в ту дыру, наверно,
Спускалось солнце каждый раз,

Появляется мелодия, имеющая народный характер. На фоне «колокольных звонов», которые ярко и отчетливо слышны в оркестре, композитор изображает летний пейзаж. И эту картину он сметает словами-лозунгами:

Светить всегда, светить везде
До дней последних донца.
Светить — и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой — и солнца!

Это очень яркий итог, в котором Свиридов заявляет свою цель жизни. Вдохновение художника отождествляется с Солнцем — символом жизни. Кажется, что это не хор поет, а звучит вселенная: трубят медные, гремят ударные. Это настоящий апофеоз.

И когда вступает бас поверх колоссального звучания этой вселенной, совершенно отчетливо заметны колокольные звоны у хора и оркестра, которые звучат на Преображение. Преображение на горе Фавор, когда явился Христос. Может это Христос или бог солнца, или творческое воплощение, как сказал Свиридов, который хотел воспеть в своем произведении силу и славу творческому началу.

Здесь можно провести аналогию с Симфонией № 8 Малера, любимым произведением Георгия Васильевича. Это тоже хоровое произведение, где автор «чувствовал себя инструментом, на котором играет вселенная». В этом смысле «Патетическую ораторию» можно назвать эпическим гимном в честь торжества веры, добра и света.

В Лондоне в 1972 году после такого апофеоза потрясенная публика скандировала со словами: «с нами такое было только после оратории Генделя».

Семь частей оратории — картины прошлого, настоящего и, в определенном смысле, будущего воспринимаются как единая фреска.

Он обращается к нам с рассказами о судьбах людей, народа, родины и категорически утверждает, что фундаментом победы и искоренения всех бед была, есть и будет любовь к Родине.

Слушая это произведение, Свиридова хочется не просто называть гением, а в душе носить любовь к нему и с честью низко ему поклониться.

«Патетическая оратория» была отмечена Ленинской премией и по сей день является произведением новаторским.

Литература:

1. Евдокимова Ю.К. «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Г. Свиридов. Сборник статей и исследований / Сост. Р. С. Леденев. — М.: Музыка, 1979. — С. 175–197.
2. Ольховская Б.И. Литургическое осмысление «Патетической оратории» Г.В. Свиридова.
3. Савенко С.И. Из наблюдений над «Патетической ораторией» // Г. Свиридов. Сборник статей и исследований / сост. Р. С. Леденев. — М.: Музыка, 1979. — С. 198–214.
4. Свиридов Г.В. Музыка как судьба — Тетрадь 1972–1980. С. 3.

КИНОИСКУССТВО

Трансформация понятия «эротика» в культуре и кинематографе

Батова Мария Андреевна, магистрант

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (г. Москва)

В статье рассматриваются основные этапы развития и отображения эротического аспекта в произведениях искусства под влиянием социокультурных особенностей того или иного исторического периода. Данный культурологический анализ позволяет более детально рассмотреть отображение эротики в визуальных кинопроизведениях.

Ключевые слова: эротика, кинематограф, Эрос, Кодекс Хейса, образ, трансформация

В основе большинства картин кинематографа лежат базисные установки воздействия на зрительскую аудиторию, которые формируются на основе глубинных психоаналитических элементов Эроса и Танатоса, впервые разработанных Гюставом Лебоном и затем сформулированных Зигмундом Фрейдом в работе «Я и Оно». Фрейд развивает данную концепцию в рамках теории о двух видах первичных разнополярных позывов: влечению к жизни и смерти. «Оба первичных позыва проявляют себя в строгой смысле консервативно, стремясь к восстановлению состояния, нарушенного возникновением жизни. Возникновение жизни было бы, таким образом, причиной дальнейшего продолжения жизни и — одновременно причиной стремления к смерти — сама жизнь была бы борьбой и компромиссом между этими двумя стремлениями» [1, с. 197]. Природа «эротического» в искусстве любого столетия, если принимать во внимание теорию Фрейда, может лежать в основе одного из важнейших базисных инстинктов, заложенных в человеке с рождения, но, углубляясь в процесс изучения данного явления, стоит рассматривать его особенности методом различных подходов исследования.

Терминологическое значение понятия «эротика», толкование которого даётся во многих словарях, имеет схожее значение, но, в то же время, обладает различными оттенками, размывающими точное определение. Большой энциклопедический словарь даёт трактование слова «эротика», как «совокупность всего, что связано с половой любовью, в более узком смысле обозначает психологические аспекты сексуальности, её развития и проявления в общении, моде, искусстве и т. д.» [2]. Таким образом, данное определение относит рассматриваемое понятие в первую очередь в область человеческой физиологии, а любые проявления «эротического» делает следствием одного из первичных позывов. В толковом словаре Ушакова, как и в толковом словаре Ожегова, термин «эротика» преподносится с точки зрения чувственности, что отражает иное значение исследуемого явления. Определение чувственности в данном контексте, с одной стороны, ещё больше расширяет диапазон

смысловой амбивалентности, однако оно даёт возможность восприятия термина с точки зрения психоэмоционального процесса и уводит от сугубо физиологического трактования. Чувственность подразумевает способность восприятия человеком внешних объектов, что позволяет относить это явление в область сенситивного познания, которое неоднократно становилось объектом исследования мировой философии. Чувственность напрямую сопряжена с эмоциональной сферой восприятия. Однако при определении природы «чувственного» методом аналитического исследования следует обозначить тот факт, что данное психологическое свойство произрастает из физиологических особенностей человека.

Компаративный метод исследования заявленного ранее определения «эротика» с точки зрения психологии и биологии отображает дуальность данного понятия, которое иллюстрирует взаимосвязь физического и психологического аспектов. Но если рассматривать понятие «эротического» не в свободно-аналитическом ключе, а применимо к сфере человеческой жизнедеятельности, то обнаруживается дополнительное свойство «изображения» эротического, которое образует пространство для формирования мифологической структуры. Таким образом, эротика приобретает набор ассоциативно-иллюстративных элементов, которые закрепляются в области человеческого подсознания и далее, при воспроизведении, воздействуют на базисные потребности представителя человеческого рода. Иными словами, можно охарактеризовать изучаемый термин, как совокупность культурологических символов, формирующих ритуально-семиотическую систему вокруг естественно-биологических потребностей человека.

Обращаясь к культурно-историческому контексту, следует обозначить тот факт, что наличие интереса к сфере эротического было присуще ещё на ранних этапах развития человеческой цивилизации и далее получило широкое развитие. Эволюция социокультурной роли «эротика» может представлять собой наглядный процесс трансформации частного и общественного сознания. К сожалению,

отечественная наука практически не занималась исследованием данной проблематики в связи с жёстким регламентом условных моральных норм, а осознание в научной сфере сопряжённого развития бессознательных и рациональных аспектов человеческой психики, которые в конечном итоге формируют единый вектор на каждом историческом отрезке, пришло гораздо позже.

Мифологизация «эротического» возникает ещё на ранних этапах развития человеческого сознания и формирования культурного аспекта в жизни социума. В эпоху античности был широко развит «эротический» дискурс, который раскрывает обширную панораму художественных и религиозно-этнических образов. «В греческой мифологии Ἔρως — бог любви. У Гесиода Эрос — одно из четырёх космогонических первоначал, наряду с Хаосом, Геей и Тартаром; «И, между вечными всеми богами прекраснейший, — Эрос / Сладкоистомный — у всех он богов и людей земнородных / Душу в груди покоряет и всех рас-суждёнья лишает» (Теогония 120—122). Орфики называют Эроса σοφὸν αὐτοδίακτον Ἔρωτα «мудрый само-учительный Эрот»; он — Протогон «первородный» (по учению орфиков, из первобытной тьмы появилось мировое яйцо, которое, расколовшись, породило Эроса-Протогона, двуполое существо, из которого произошли все люди (...) сам Зевс, создавая мир, превратился в Эрота. Μητίετα «мудрый» — эпитет Зевса; при этом одно из имен Эроса — Μῆτις «мудрость, разум»» [3, с. 57]. Далее Фуко во втором томе книги «Использование удовольствий» указывает на то, что понятия «эроса» и «эротизма» в древнегреческом мире имели более обширное значение, нежели в мире современном, и включали в себя различные средства достижения удовольствий, путём физическим и нематериальным, будь то созерцание статуи или поглощение пищи. Иными словами, автор говорит о разнообразных методах «поглощения прекрасного», которые предполагали стимуляцию эстетического аспекта человеческой психики и формировали, в определённом роде, культуру наслаждений. Фуко вводит ключевой термин, обозначающий многообразие видов телесных удовольствий, характерный для античного мировосприятия — «Aphrodisia», практика которого позволяла выстраивать свою жизнь, как произведение искусства, иллюстрируя мифологичность его смысловой основы. Исследование античного эроса сводится к пониманию синкретизма его восприятия, но в то же время подчёркивает его ритуальный характер, который сопрягается с мифологической основой древнегреческой культуры. Эротизм этой эпохи имел, безусловно, публичный характер, хотя и ограничивался определёнными нормами общественного поведения. Факт проведения мистериальных культов в честь празднеств, посвящённых Дионисию или Венере, одной из составляющей которых были оргиастические действия, свидетельствует о ритуальном свойстве сексуального акта. Таким образом, возникает двуполярность понимания эротического в античной культуре: с одной стороны, происходит сакрализация эроса, которая подразумевает

мистико-религиозный характер исследуемого явления, но, в то же время, эротика, как естественная часть культурной жизни социума, практически не имеет внешних ограничителей, не подвергается запрету, и её демонстрация не порицается.

Как известно, смена исторических эпох, приводит к трансформации или отмене нравственных и духовных ценностей, свойственных предшествующей культурной парадигме. Институт средневековой морали полностью разрушил античное понимание эроса, как обожествления сексуальности и достижения высшего знания путём телесным, на смену которого пришли новые истины относительно природы человека, в полной мере выражающие потребности христианской религии. Шведский историк и теолог Андерс Нигрен в своей работе «Агапе и Эрос» исследует различие данных понятий. «Эрос противоположен агапе, отражает совершенно специфическую концепцию любви, классическим примером которой является платоновский «небесный эрос». Это человеческая любовь для Бога, любовь человека к Богу... Эрос — это аппетит, настойчивое желание, которое вырастает из впечатляющих качеств объекта; в эросе человек стремится к Богу, чтобы удовлетворить свой духовный голод посредством постижения божественного превосходства. Но любовь человека к Богу, которую мы находим в Новом Завете, имеет совершенно другое значение. Здесь любовь не такая, как в случае эроса, она означает не то, чего не хватает человеку, а щедрый дар. Агапе не имеет ничего общего с эросом, с его аппетитом и желанием, так как Бог любит потому, что любовь — его природа» [4, с.8]. Сильное влияние христианского учения формирует новый идеал любви, оттесняя привычный эрос, провозглашающий удовольствия, из общественного сознания. Далее автор рассуждает на тему понятия «каритас» (лат. caritās — уважение, почёт, любовь, благосклонность), употребляемое Августином в качестве синонимичного определения любви, однако Нигрен относит его к смежному пониманию агапе и эроса.

Датский философ Сёрьен Кьеркегор в книге «Произведение любви» (1847) анализирует истинный смысл христианской любви, указывая на её кардинальное отличие от античного эроса, который, в первую очередь, основывается, по мнению философа, на эстетической категории, в то время как христианская превозносит моральные принципы.

С приходом в европейскую культуру монотеизма происходит табуирование любых проявлений эротического, а целый пласт античной культуры, связанный с сексуальной природой человека, который основывался непосредственно на языческих культах, стал признаваться греховным. Но при рассмотрении высказывания Кьеркегора, можно усомниться в исключительности эстетического начала античного эроса, принимая во внимание тот факт, что эротизм имел отношение к религиозным таинствам и носил не только эстетический, но и мистический характер. Открытое проявление эротизма в эпоху догматического

христианства было строго порицаемо общественными идеалами, что явилось причиной возникновения куртуазной традиции в литературе, которая оставляла за собой право на романтическую земную связь, но отрицала любые действия сексуального характера. О. В. Смолицкая, кандидат филологических наук, в статье о куртуазной культуре взаимоотношений говорит, что «основу концепции «истинной любви» составляет идея рыцарского служения влюбленного своей возлюбленной-даме. Слово «Дама» («Донна») обозначает «госпожа» (от лат. *domina*). Дама часто стоит выше влюбленного по социальному положению. Рыцарь должен скрывать свое чувство, он может признаваться лишь в песнях» [5, с. 65]. Зачастую образ прекрасный дамы коррелирует с иконическим образом Девы Марии, Мадонны, а любовные притязания рыцаря созвучны стремлению постижения вечного идеала женственного. Но следует принимать во внимание, что существуют и другие аспекты возникновения почитания женского начала в куртуазной традиции. Европейское общество получило новый виток развития в эпоху средневековья не только в религиозной области, оно стало развиваться в рамках установленного феодального строя, способствующего развитию экономической структуры и увеличению финансового оборота, подразумевающего грамотную систему управления поместьями. Вскоре происходит социальное раскрепощение женщины, которое утверждает значимость её статуса в межгендерных отношениях, ведь она становится полноправным претендентом на наследство наравне с мужчиной. Таким образом, с укреплением роли женщины в социальных отношениях и под влиянием церковных догматов эротические взаимоотношения стали выражаться имплицитно, что стало ещё одним следствием формирования куртуазной культуры не только в литературной сфере, но и в коммуникативной. «Правила куртуазной любви, воспроизводящие условия вассального контракта, по которому сеньор обязан вассалу теми же услугами, что получил от него, требуют от избранницы в конце концов предаться тому, кто принес себя ей в дар» [6, с. 90].

Семиотическая основа куртуазной культуры стала связующим звеном в период возникновения проторенессанса между классической средневековой традицией и формирующейся эпохой Возрождения. Мотив прекрасной дамы, как недостижимого обожествлённого объекта вечной женственности, получил реализацию в образах Лауры в сонетах Франческо Петрарки, Беатриче в произведениях Данте Алигьери. Треченто в то же время отражает и другие тенденции пришедшей эпохи, ориентированной на новое воплощение античной традиции в искусстве и культуре. «Декамерон» Джованни Боккаччо стал одним из первых воплощений литературных памятников нового времени, которые под влиянием античной эстетики продемонстрировали открытое изображение эротического. Тяготение к языческому религиозному пласту, характеризующемуся воплощением хтоноса и телесности, отразилось и в живописи, воспроизводящей традиционные христианские

образы. Визуализированное жизнеописание Христа, изображённое на фресках в капелле Скровеньи великим итальянским художником Джотто ди Бондоне, претерпевает десакрализацию, однако новая форма художественного изложения сохраняет изначально заложенный христианский смысл Священного писания. Дальнейшее развитие культуры эпохи Ренессанса, которое относится к кватроченто и чинквеченто, отражает дифференциацию интересов художников в выборе сюжетной основы для воплощения в работах, будь то мифологические или христианские мотивы.

Обращение художников к мифологии эллинов вызвало эстетическую потребность к изображению обнажённого тела, которое является прямой репрезентацией античной эстетической категории прекрасного. Принимая во внимание традиционные культурные особенности эллинов, следует заметить, что художники Ренессанса избегали иллюстраций однополых отношений эротического характера в силу безусловного влияния христианских запретов, но сохраняли предпочтение в отображении красоты человеческого тела. Одним из наиболее ярких проявлений возобновлённой эротической тенденции в живописи стали скандально известные фрески Джулио Романо, ученика Рафаэля. Папа Климент VII сделал заказ Романо на роспись Зала Константина в Ватиканском Дворце, но художник, не получив обещанного вознаграждения, в отместку расписал стены изображениями эротического содержания, вошедшие позже в серию работ под названием «I Modi» («Любовные позиции»). «Когда их число приблизилось к двадцати, мастер отдал их для гравировки другому ученику Рафаэля — Маркантонио Раймонди. Известный гуманист Пьетро Аретино написал к каждой из «Любовных позиций» по сонету, а третий из учеников Рафаэля — Бавьера — поспешил издать их в виде книги. Это случилось до октября 1524 года, так как к этой дате относится отъезд из Рима в Мантую автора рисунков — Джулио Романо» [7, с. 5].

В конце XVII века исторический культурный процесс европейской цивилизации вновь испытывает преобразования с приходом эпохи Просвещения, основными принципами которой были отказ от религиозного миропонимания в пользу человеческого разума, способствующего достижению познания и научного прогресса. В связи с этим претерпевают изменения мировоззренческие идеалы, как на уровне общесоциальном, так и частном. Снятие церковных запретов повлекло за собой возрастание интереса к эксплицитному проявлению эротизма в общественной среде, условные нормы которого были размыты. Однако эротика не возводилась в идеологическую парадигму, приобретая идейно-мифологические свойства, а оставалась явлением социально-популярным. Размытие границ дозволенного проявления сексуальности привело к пограничному явлению эротики и порнографии, когда семиотическая игра психофизиологического характера сводилась к наглядной демонстрации сакрализованного ранее процесса, хотя и не переходила грань эстетики и физиологии. Наиболее яркими проявлениями данного

культурного процесса можно считать мемуары Джакомо Казановы, произведения Маркиза де Сада, а в русской литературе эротические поэмы Ивана Семёновича Баркова.

Свободные взгляды эпохи Просвещения сыграли большую роль в дальнейшем развитии эротического социокультурного феномена в эволюции европейского сознания. Исторический анализ дальнейшей эволюции общественных тенденций вплоть до технологического прогресса XX века свидетельствует о вариативном отношении к открытому проявлению эротизма. Идеи романтизма о прекрасном недостижимом идеале, рассматриваемые в любовном контексте, созвучны куртуазной традиции, а телесность реализма и натурализма раскрывают метафизику эроса с позиции античной культуры. Размышления отдельных философов относительно любовно-эротической проблематики носят частный характер, лишённый конкретной идейной обобщённости.

Немецкий философ-иррационалист Артур Шопенгауэр в своей книге «Метафизика половой любви» даёт критическую оценку романтическому представлению об изучаемом явлении, высказываясь по большей мере в пользу биологической природы человеческих потребностей. Любая идеализация, связанная с возвышением любовного и плотского чувства, по мнению автора, представляет собой иллюзию, когда в глубине своей человеком инстинктивно движет слепая воля к жизни и продолжению рода. Шопенгауэр трактует чувства любовно-эротического содержания, как некую иллюзию, созданную биологическими потребностями, отрицая тем самым любое мистическое свойство эроса. Так называемая «иллюзия» в изложении автора, может подразумевать семиотико-мифологическую основу эротических потребностей, формируемую исключительно естественно эволюционными критериями.

Различные мнения относительно природы и характера эроса существовали и в русской философии XIX века. Василий Васильевич Розанов придерживался мнения, что пол и религия имеют некую сокровенную связь, определяющую первоначальную значимость эроса. Автор развивает гипотезу антропоморфности божественного начала, утверждая о наличии у Бога половой принадлежности. Розанов также обращает внимание на культы древних религий, которые были обращены к сексуально-эротической сфере человеческого существования, характеризующиеся наличием фаллической символики или же различными обрядными процессами. Относительно христианского вероучения Розанов высказывался зачастую категорично, осуждая данную религию за её принудительную аскезу и отрицание плоти и пола. Философ не выступает против института монашества, анализируемый с точки зрения добровольного частного выбора, однако автор неодобрительно высказывается о его пагубном воздействии на неукоснительные нормы брачного союза. «Законы о браке у христианских народов, все продиктованные аскетами, — или когда они и светского происхождения, то все же несущие исторический привкус этих монашеских диктовок,

остаток этих диктовок, уклон их, план их, — все суть обобщенные, коллективные, нормированные преступления» [8, с. 60]. Христианство характеризуется Розановым, как религиозная ошибка, так как, основываясь на принципах Нового Завета, она пренебрегает заповедями Ветхого Завета, который содержит призыв «плодитесь и размножайтесь». Таким образом, искусственное ограничение эроса в христианской культуре привело исследуемую религию к серьёзным противоречиям, которые могут вызывать затруднения в дальнейшем её развитии.

Мнение Николая Александровича Бердяева относительно метафизику эроса представляет собой синтез различных представлений, характеризующих данное явление. Бердяев описывает эрос, как симбиоз двух гендеров, формирующий целостное значение категории личности. Однако телесное проявление половой любви, по мнению автора, считается греховным актом, который обладает положительной коннотацией лишь в значении продолжения рода. Взгляды относительно двух полов, слияние которых есть основа полноценной личности, созвучны теории Г. Юнга об «анимусе» и «аниме», как мужском и женском начале, проявляющихся на подсознательном психологическом уровне у человека. Трактование эроса у Бердяева происходит с позиции христианского вероучения, но отличается от традиционной догматики. Бердяев утверждает единство эроса и Бога, как источник божественной любви в самом человеке. Подобная любовь представляет собой сверхприродную силу, основанную на духовных исканиях. Философ осуществляет компиляцию различных существующих прежде мнений и приходит к выводу, что истинная природа эроса может существовать исключительно на уровне духовном и служит для постижения божественной любви.

XX столетие знаменуется очередной сменой эпох, прогрессом в области развития технологических возможностей, социального устройства общества, культуры и психологии. С приходом новых технических инноваций происходит стремительное развитие искусства кинематографа, отображающего многогранность процессов в мировой культуре и фиксирующее их на киноплёнке. Так как кинематограф является искусством относительно молодым, то его семиотическая художественная основа базируется на опыте прошлых столетий, как и сознание человека, принадлежащего к определённой эпохе, впитывает и рационализирует опыт предыдущих поколений, используя его в качестве сырья для продолжения эволюционного процесса частного и общественного разума. Язык кино, как интертекстуальная культурная система, создаёт новые формы восприятия эроса, используя эстетическо-культурологический базис различных исторических эпох. Одной из ключевых особенностей кинематографа является возможность визуального повествования, максимально приближенного к естественному жизненному процессу, что позволяет в большей мере оказывать эмоциональное воздействие на зрительскую аудиторию. Подобный эффект способствует появлению различных вариаций проявления эротического

на экране, однако характер изображаемого зачастую продиктован дифференцированными потребностями авторов. Для дальнейшего детального исследования этой проблематики, следует разграничить терминологию употребляемых определений, обозначающих явление эротики. В первую очередь необходимо охарактеризовать понятие «эроса», как наиболее объёмного значения психофизических потребностей человека. Михаил Левидов в эстетико-социологическом этюде «Человек и кино» отмечает, что кинопроизведение оперирует базисными подсознательными проблемами, связанными с первичными позавами, о которых подробно рассуждал З. Фрейд. Но если Фрейд выделял два основополагающих фактора человеческих потребностей (Эрос и Танатос), то Левидов разделяет их на три категории: борьба за существование, стремление к продолжению рода и стремление к смерти. Таким образом, более конкретное понимание эроса в данном контексте может сводиться к подсознательной или же метафизической парадигме, основывающейся на заложенной природой потребности в продолжении жизни. Категория эротики, в свою очередь, включает в себя различные виды проявления, однако следует обозначить два основных: имплицитный и эксплицитный. Эксплицитное проявление сводится к наглядной демонстрации эротического, в то время как имплицитное использует в большей мере символическую смысловую систему, позволяющую осуществление передачи информации в формате знаковых метафорических элементов.

«В числе первых кинематографистов, шокировавших публику эротикой, был немецкий режиссер Р. Освальд. В фильмах, поставленных им в 1917–1919 гг., как отмечал историк кино Ж. Садуль, была сделана попытка отобразить стремление народа, задавленного тяготами первой мировой войны, к удовлетворению своих основных экзистенциальных потребностей. Немецкий теоретик и социолог кино З. Кракауэр считал, что эти картины «представляли собой заурядные поделки на потребу невзыскательной публике» [10, с. 65]. Данный случай характеризует мотивированный эксплицитный вариант проявления эротики, который впоследствии будет неоднократно фигурировать в мировом кинематографе, но, как правило, коммерческом. Официальная политика западного кинематографа первой половины XX века стремилась к запрету откровенных эротических или же постельных сцен в картинах массового проката. В 1930 году в Голливуде создаётся Кодекс Хейса, который принимается Ассоциацией производителей и прокатчиков кинофильмов и запрещает демонстрацию обнажённого тела и любые другие открытые проявления сексуальности и определяет временную нормированность относительно моментов поцелуев и объятий. Однако европейский кинематограф в те годы не отличался суровой нравственной диктатурой, и спустя три года после принятия в Голливуде Кодекса Хейса в Чехословакии выходит фильм Гюстава Махаты «Экстаз», где автор впервые демонстрирует на экране сексуальный акт. Сюжет картины

содержит архетипические образы, а сам акт подразумевает возможное трактование с точки зрения его метафоричности. В 1950 году выходит короткометражная картина французского писателя и драматурга Жана Жене «Песнь любви», где автор в довольно откровенной форме рассказывает о гомосексуальных отношениях эротического характера. Жене использует как эксплицитную, так и имплицитную форму повествования о сексуальных отношениях героев, наполняя фильм различными образами и прямым проявлением половых отношений. Следует заметить, что вышеперечисленные картины носят характер авторского, экспериментального кинопроизводства, что позволяет создателям излагать кинотекст с точки зрения их собственного восприятия.

Возникновение авторского кинопроизводства, позволяющее автору раскрываться с позиции художника, использует эротику, как правило, в общем смысловом ключе, дополняя идейную основу картины. «Для Антониони, по его словам, сам характер влечения, разнообразие его повседневных проявлений высвечивают саму личность, обнажают все детское и непосредственное в ней, причудливо сопрягают инстинктивно-свободные и «усвоенные» черты характера. Далеко не иллюстративный интерес проявлял к этой сфере и П. Пазолини [...]. Чувственное изобилие таких фильмов, как «Цветок тысячи и одной ночи», «Декамерон», — это гимн играющей молодости, наивности, просветленности, выплескивающейся искренне и естественно» [11, с. 105].

С 1968 года Кодекс Хейса был официально отменён, и запрет на любое проявление эротического окончательно покидает американские киноленты, в связи с чем, возникает система возрастных ограничений, характеризующая наличие сцен сексуального характера и степень проявления эротических взаимоотношений. Таким образом, то, что долгие годы находилось под запретом, с отменой кодекса, стало трансформироваться в продукцию мейнстрима.

Кино, как правило, является одним из наиболее значимых показателей социального устройства общества. Ранний советский кинематограф, в отличие от европейского, старался избегать проявления эротизма на экране в любой форме, основываясь на незыблемых идеологических установках, что в некоей степени повторяло тенденцию Голливуда. Однако следует заметить, что эротическая культура, находившаяся под запретом в советские годы, практически не была сформирована и в дореволюционное время, если не принимать во внимание зачатки её развития в произведениях литераторов начала XX века. Порождаемое проявление сексуальности могло выражаться в кинокартинах лишь с негативной коннотацией. «Явный же намёк на эротизм является маркером отрицательной («разлучница», «неверная жена») или комической героини (молодящиеся кокетки, плохие актрисы). Примерами могут служить изменившая мужу героиня фильма «Три товарища» и эксцентричная маникюрша из картины «Сердца четырёх» [12, с. 117]. Первые проблески эротического возникают

на экранах лишь в середине шестидесятых годов, когда выходит фильм Андрея Кончаловского «Первый учитель», содержащий сцену, в которой главная героиня, в исполнении Натальи Аринбасаровой, купается в водоёме, будучи совершенно обнажённой. Эпизод с купанием также присутствует в картине 1966 года «Андрей Рублёв» Андрея Тарковского: ночью во время языческого праздника Ивана Купалы обнажённые молодые люди погружаются в реку, после чего следует сцена соблазнения связанного Андрея Рублёва одной из девушек. Начиная с семидесятых годов, эротическая демонстрация обнажённого женского тела или его фрагментов («А зори здесь тихие» 1972 года Станислава

Ростоцкого, «Роман о влюблённых» 1974 года Андрея Кончаловского, «Подранки» 1979 года Николая Губенко) становится общественно-допустимым явлением и цензурой не порицается. С выходом на экраны фильма Александра Митты «Экипаж» зритель впервые смог наблюдать первую наиболее откровенную постельную сцену в советском кинематографе. С приходом перестройки в советско-российском кинопроцессе произошёл массовый наплыв фильмов эротического содержания, количество которых прямо пропорционально соответствовало качеству, однако данное явление служило маркёром социальных изменений в обществе того периода.

Литература:

1. Фрейд З.. О сновидениях «Я» и «Оно». — Харьков: Фолио, 2007. — 253 с.
2. Эротика // Большой энциклопедический словарь. URL: <https://www.vedu.ru/bigencdic/74133/> (дата обращения: 15.11.2016)
3. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. / пер. с фр. В. Каплуна. — [СПб.]: Академический проект, 2004. С. 57–98.
4. Nygren A. *Agape and Eros*. London, S. P. C. K., Westminster Press, Harper & Row, 1953. p. 764.
5. Смолицкая, О. В. Куртуазная любовь / О. В. Смолицкая // Словарь словесной культуры. — М., 2003. — С. 65–67.
6. Дюби, Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. / Ж. Дюби // Одиссей. Человек в истории. — М.: Наука, 1990. — С. 90–96.
7. Любовные позиции эпохи Возрождения. СПб.: Продолжение жизни, 2003, 128 с.
8. Розанов В. В. Люди лунного света // Соч. М., 1990. Т. 2. С. 298.
9. Бердяев Н. А. Эрос и личность: Философия пола и любви. — СПб.: Азбука — классика, 2007. — 224 с.
10. Тарасов К. А. Эротическое кино: pro et contra // Социологические исследования. — 1994. — № 4. — С. 64–69.
11. Кривцун О. А. Психологические корни эротического искусства. // Психологический журнал. 1992. № 1. С. 95–106.
12. Дашкова Т. Телесность-идеология-повседневность: Визуальный канон и советская повседневность. Новое литературное обозрение, 2013. С. 247.

Технология и творческий процесс в аудиовизуальной журналистике

Лукашевич Кирилл Павлович, студент
Санкт-Петербургский государственный университет

Любая технология, даже при самом правильном использовании, остается лишь средством создания того или иного продукта. Журналистика — это сплав общественно-политической деятельности и творчества, предполагающего необходимый уровень профессионального мастерства [4].

Первое оказывает влияние на содержательную сторону журналистских сообщений, выбор проблематики и конкретной темы, а также на осознание социальной значимости информации.

Второе отвечает за форму, в которой подается содержание, на выбор жанра и необходимых изобразительно-выразительных средств.

По мнению исследователя журналистики М. Н. Ким, «задача журналиста состоит в том, чтобы увидеть рациональные основания для использования того или иного

метода в зависимости от стоящих перед ним задач. Исходя из этого можно сделать вывод, что технологии не могут повлиять на замысел и жанр произведения, однако способны изменить методику творческого процесса» [3].

В. Ф. Познин отмечает, что «в таком виде творчества, как экранное искусство, техника и технология играют особую роль, поскольку определяют многие эстетические характеристики экранного произведения и в значительной степени определяют его стилистику. Известно, что фильмы довольно быстро «стареют». И происходит это не только по той причине, что меняются вкусы аудитории, но и потому, что зафиксированная на экране реальность через десяток лет уже совсем другая. Изменение эстетики фильма в значительной мере происходит по причине изменения технических характеристик изображения и звука, а в результате — новой трактовки экранного пространства и времени.

Это же касается телевизионного изображения и компьютерных игр» [8].

Определяющую роль технического фактора при создании экранного произведения подчеркивал и известный теоретик искусства и создатель концепции «поэтизма» в кино Карел Тейге: «Изобретательная поэтическая эмоциональность кино, безусловно, зависит от его технического совершенства, новые изобретения (цветное кино, звуковой фильм, пластичный фильм), имеющие отношение к фотографии и проекции, могут непосредственно, без априорных эстетических спекуляций вести к новым эстетическим проявлениям... У кино нет лабиринтов развития, перипетий и вариаций, как у искусства прошлого. Его линия развития соотносится с техническим развитием и совершенствованием» [10].

Среди исследователей есть и такие, кто высказывает крайне радикальную точку зрения на эту тему. Знаменитый исследователь СМИ Маршал Маклюэн стоял на том, что именно технический компонент определяет и эмоциональный, и содержательный аспект информации. Он предугадал возникновение такого типа глобальной информационной среды как интернет, и призывал не разделять такие понятия как искусство и среда [5]. Эту мысль исследователь вложил в свое известное изречение «the medium is the message».

Безусловно, с точки зрения коммуникации любой отрывок видеоряда является сообщением, однако в таком случае категория «замысел» не предполагается. Маклюэн поясняя свои слова приводит такой пример: «Содержанием кино является роман, пьеса или опера. Воздействие кинематографической формы никак не связано с тем содержанием, которое ее наполняет» [6].

Исследователь в своем рассуждении не берет во внимание фигуру режиссера, благодаря которому и появился на свет тот или иной фильм.

Замысел экранного произведения рождается в самом начале производственного процесса. Именно он определяет «что?», «как?», и «с помощью каких, в том числе и технологических, средств?» увидит в конечном итоге зритель.

Андрей Тарковский: «Путь фильма от рождения замысла до завершения его в студии перезаписи исполнен разного рода бесконечных сложностей. И дело здесь не только в сложной технологии создания фильма, но также и в том, что реализация кинематографического замысла зависит от огромного количества людей, вовлеченных в творческий процесс... Если оператор неточно понял свою задачу, то картина, даже по видимым, формальным признакам снятая блестяще, окажется сдвинутой с оси скрепляющей ее идеи, то есть, в конце концов, лишится целостности» [11].

Об этом пишет и В. Ф. Познин: «Утверждать же, что воздействие формы никак не связано с содержанием фильма, — все равно что сказать: книга воздействует на нас благодаря тактильным ощущениям ее страниц, запаху типографской краски и форме буковок, слагающихся в какие-то слова и фразы» [8].

Исследователь замечает, что существуют примеры, когда один и тот же способ художественной трактовки экранного пространства, в зависимости от замысла и художественного наполнения, вызывает у зрителя абсолютно разные эмоции.

В подтверждение этих слов можно привести пример с номинантами ежегодного конкурса «World Press Photo». Победителем в нем становится фотограф, который сумел наилучшим образом показать важное событие или современную проблему. Большинство присылаемых работ сделаны на профессиональную технику одного класса со светосильными объективами. Однако победителем становится фотография, в которую вложен конкретный авторский замысел. В 2016-м году подавляющее большинство номинантов в своих работах затрагивали тему беженцев. Многие фотографы через снимки хотели передать ужас, который испытывают люди, вынужденные покинуть собственные дома, чтобы сохранить себе жизнь. Из тысячи присылаемых работ жюри выбрало фотографию Урена Ричардсона, на которой мужчина протягивает младенца через колючую проволоку на сербско-венгерской границе города Реске. Комментируя решение судей, председатель жюри и директор фотоотдела AFP Френсис Кон заявил: «В этой фотографии столько силы, потому что она очень проста и в ней есть этот символизм колючей проволоки. Нам показалось, что в этой фотографии есть практически всё, чтобы рассказать о происходящем с беженцами. Мне кажется, что это очень классическая фотография и при этом — вневременная. На ней изображена современная нам ситуация, но то, как это сделано, — это классика в лучшем смысле этого слова» [12].

Технология в этом конкретном случае является средством воплощения авторского замысла. Благодаря светосильной оптике и светочувствительной матрице фотоаппарата, Ричардсон получил возможность в полной темноте без использования вспышки сделать снимок, который по его бы мнению передал всю трагедию происходящего.

При всем при этом, нельзя не согласиться со словами Маклюэна о том, что непонимание того, как использовать новые знания, растет по экспоненте. Ученый понимал, что будущее диктуется нам именно новыми технологиями, и проблема в том, чтобы найти рациональное применение тому новому, что уже нас окружает.

Сегодня бурное развитие и совершенствование цифровых технологий пока что опережает творческую мысль. Но так было не всегда.

На протяжении XX века технологи стремились приблизить получаемое аудиовизуальное сообщение к тому, что видит и слышит человек, просто смотря на объект. Кино, как и телевидение в силу своей фотографической природы стремится с предельной точностью передать фиксируемую действительность. На первых этапах становление индустрии технологические изменения были направлены на получение наиболее четкого изображения, передающего цветовые тона и оттенки, имитирующие реальность, и звук,

приближенный к реальному звучанию. Повышение светочувствительности пленок, создание объективов с улучшенными характеристиками, внедрение телеэкранов нового поколения и систем стабилизации изображения шаг за шагом приближали момент, когда экранное произведение станет отражением реальности, а не его имитацией.

Во времена черного-белого кино операторам приходилось перебарывать несовершенство технологии, и тем самым подталкивать ученых и инженеров к созданию более совершенной техники и материалов.

Однако процесс взаимодействия технологических возможностей с творческим замыслом творцов не обязательно должен носить линейный, поступательный характер. В. Ф. Познин замечает, что на начальном этапе внедрения новых технологий нередко происходит своего рода торможение, отказ от многих уже наработанных творческих приемов. Так, например, случилось с внедрением в кино звука, когда стали преобладать статичные, затянутые планы, и с появлением цвета в кино и на телевидении [16].

Но природа взаимодействия технологической и художественно-творческой составляющей экранного произведения такова, что со временем поиск идеальных форм для передачи авторского замысла, приводит к значительным изменениям в эстетике. Пройдет десять лет с момента появления звука в кино, и на первый план в Голливуде выйдут мюзиклы, существование которых напрямую зависит от возможности транслировать аудио.

«Вот появился новый сорт еще более чувствительной пленки, и мы можем снимать в обычном вагоне поезда метро; вот появилась новая оптика, и мы можем захватить в кадр события под таким углом, под каким не могли увидеть его раньше. С каждым днем наблюдение жизни делается для нас все более доступным, а результат этого наблюдения — все более точным, выразительным, сильным» [9], — еще в далеком 1960-м году писал советский кинорежиссер М. Ромм, когда только-только появились новые высокочувствительные черно-белые пленки и различная широкоугольная оптика.

С течением времени камеры становились все более компактными. Несмотря на то, что «ручная камера» была чем-то фантастическим, кинодокументалисты не сомневались в том, что однажды это станет реальностью. Французский режиссер Ж. Руш полагал: «Камера будущего, камера, о которой я мечтаю, потребует определенное число жестов-рефлексов: основной прицел указательным пальцем, диафрагма и т. д. Все это, впрочем, будет сделано, может быть, автоматически. Тогда вы будете полностью свободны, свободны в том смысле, что будете делать свою работу не только в зависимости от того, что происходит, но и в зависимости от того, что вы хотите там показать» [7].

И действительно, сейчас, для того, чтобы записать видео, человек может и не знать, что такое открытая диафрагма, зачем нужна выдержка, и какое фокусное расстояние у его объектива.

Стремление документалистов к менее габаритной аппаратуре продиктовано не только физической сложностью съемочного процесса. В первую очередь, использование портативного видеозаписывающего устройства позволяет преодолеть зажатость и определенную искусственность поведения героев документальных фильмов. То есть, в результате технического прогресса самые смелые мечтания документалистов сегодня оказались реализованными, а происходящая на наших глазах интеграция различных видов экранного искусства дает возможность использовать все достижения видеотехники в цифровом кинематографе.

На сегодняшний день риторический вопрос: «что же все-таки лучше, «пленка» или «цифра»?» не имеет смысла. Если раньше, разница в изображении была колоссальной, поскольку цифровое изображение уступало пленочным камерам и в разрешении, и в динамическом диапазоне, то сейчас отличий практически не осталось, особенно с появлением профессиональной цифровой широкоформатной 65-мм видео кинокамеры Alexa 65, которая оснащена полноразмерной матрицей, позволяющая снимать в режиме 6К с размером кадра 6560 x 3102, при этом динамический диапазон превышает 14 стопов. Такие характеристики дают возможность при производстве фильма свободное смешивание отснятого материала с 35-мм камер ALEXA XT и 65-мм ALEXA 65 без необходимости беспокоиться об адаптации и дополнительной цветовой коррекции [1].

Российский режиссер В. Котт размышляя на эту тему сказал: «Мне кажется, что уже редко кто снимает на пленку. Она останется как артефакт авторской ручной работы. Отличить пленку от цифры практически невозможно: все дело в пластике изображения, которую дает не пленка, а оптика. Пленка, к тому же, предполагает преобразование аналогового изображения в цифру, потом обратно. И этот процесс мучителен. Разрешение цифры превосходит разрешение человеческого глаза и, соответственно, пленки. Этот порог пройден, и обратно пути нет» [13], и с ним нельзя не согласиться.

Можно сказать, что в настоящее время кино и телевидение имеют больше общих черт в эстетическом смысле, нежели отличий.

Замечает это и В. Ф. Познин. Он пишет, что если в социокультурном аспекте кинематограф и телевидение выполняют разные функции, то эстетическое их исполнение различается сегодня лишь уровнем профессионализма и производственно-экономическими возможностями [7].

Автоматизация съемочного процесса, оказалась идеальным подспорьем при съемке телерепортажей. В условиях, когда требуется в быстро перевести фокус, поменять план и изменить экспозицию, современные цифровые устройства видеозаписи ушли далеко вперед. Если раньше количество снятого материала зависело от кассеты, объем информации на которой был строго ограничен, то сейчас съемочная группа может снимать сколько угодно вариантов, дублей и планов любой продолжительности.

Однако все это привело к тому, что «творцы», перекладывая часть своей ответственности на техническую составляющую, теряют общий эстетический уровень. Использование автоматики нередко расслабляет оператора. Он начинает пользоваться стандартными решениями, которые ему предоставляет съемочная аппаратура.

«Сейчас вот эта вседозволенность, обусловленная широкими возможностями техники, иногда просто убивает всякое творчество, — справедливо замечает известный документалист С. Медынский. — Порой оператору говорят: «Ты поезжай и сними что-нибудь, а я потом напишу текст». Можно и так, но правильнее отправлять оператора с уже сформулированной задачей, с расставленными акцентами. В этом случае получается по-настоящему интересный и визуально насыщенный сюжет» [14].

В. Ф. Познин замечает, что необходимо какое-то время для того, чтобы творческие работники, привыкнув к почти безграничным возможностям новой техники, начали использовать все ее возможности для создания оригинальных художественных образов.

Затрагивая степень влияния технологий на производственный процесс нельзя не сказать о экономической составляющей видеопроизводства. Например, способ монтажной организации экранного пространства возник вначале исключительно по экономическим и технологическим причинам, а только затем он перерос в традиционное художественное средство экранных искусств. При работе над фильмом «Нетерпимость» Д. У. Гриффит решил сначала снять стреляющих людей, а только на следующий съемочный день — планы падающих солдат противника. Это нужно было лишь для того, чтобы не платить актерам за два съемочных дня, в один из которых, некоторые так бы и не вышли на съемочную площадку.

Появление операторского крана изначально мотивировалось именно экономическими причинами. Вместо того, чтобы использовать громоздкие конструкции, которые создавались с нуля под каждый конкретный случай, стало использоваться более технологичное универсальное устройство. Оно позволило экономить не только производственное время, но и деньги, которые уходили бы на создание таких приспособлений.

Но если в кинопроизводстве сроки производства сказываются лишь на экономической составляющей, то с журналистикой все немного иначе. Чтобы материал получил свет, он должен быть актуален, то есть привязанным к конкретному моменту времени. Требование актуальности относится не только к новостям, но и ко всем журналистским произведениям. Журналистика по своей сути привязана к текущим событиям, любой материал должен помимо ответа на вопрос: «Почему мы об этом говорим?» — содержать ответ на вопрос: «Почему мы затрагиваем эту тему именно сейчас?» [2].

Когда Юрий Гагарин стал первым человеком в истории, совершившим полет в открытый космос, перед западными СМИ встала непростая задача осветить это событие. Дело

в том, что тогда никто толком не понимал, как поступить в этой ситуации. Потому что видеoinформация распространялась в десятки раз медленнее, чем сейчас. Например, в США, любые видеозаписи доставлялись авиапочтой. С момента запуска ракеты до появления кадров полета у американских СМИ проходили дни — телетайп мог передавать текст, а неподвижные изображения — полутонные фотоснимки — передавались при помощи бильдаппарата (фототелеграфа). Телевизионное изображение стало передаваться с континента на континент только после появления спутниковой связи — радиорелейная связь ограничивалась только той территорией, на которой были установлены ретрансляторы. Сейчас же, благодаря интернету и развитию видеозаписывающих устройств, мы можем в прямом эфире из любой точки планеты, где есть wi-fi или хотя бы мобильная связь, следить за запуском очередной ракеты SPACE X.

Меняется не только скорость передачи аудиовизуальной информации, но и скорость ее обработки. Если раньше отснятый материал приходилось сначала переводить в цифру, монтировать и выпускать в эфир, сохраняя копию на сервере телеканала, то сейчас все это можно делать непосредственно на месте событий.

Необходимость оптимизировать процесс создания аудиовизуального произведения, учитывая при этом производственно-экономическую выгоду, нередко переплетается и взаимодействует с собственно творческими задачами.

Влияние технологий не ограничивается на изменении общих технических параметров. В последние время в экранных произведениях различных видов и жанров появляются абсолютно новые решения, которые меняют привычную парадигму восприятия. Интерактивность, возможность съемки с нескольких синхронизированных камер, съемка из труднодоступных мест, возможность трансформации изображения создают не только новые методы и приемы, но и помогают найти нестандартные драматургические решения.

Размышляя о новой эстетике, которую привнесли в кино цифровые технологии, профессор Калифорнийского университета Роберт Росен отмечает, что у современных кинематографистов совершенно иной уровень когнитивного, интеллектуального и эмоционального восприятия, чем у их предшественников второй половины XX века. Так, многие современные режиссеры с удовольствием разрушают единство времени и пространства, размывают границы между реальностью и фантазией, смешивают самые разные жанры. Часто они создают фильмы, которые трудно понять с первого раза, при этом характер героя и мотивация его поступков для них далеко не на первом месте. Многие современные фильмы позаимствовали идею многовариантного построения сюжета и интерактивность от компьютерных игр и Интернета. Этот новый способ киноповествования находит отклик у молодежной аудитории, которая выросла под воздействием окружающей их медиакультуры, где экраны сопровождают человека повсюду, что влечет

за собой пониженную концентрацию внимания и повышенную способность к многозадачности [15].

Если в середине XX века кино стремилось приблизиться к действительности, то в начале 2000-х годов режиссеры и сценаристы пытались выйти за рамки окружающего нас мира. «Властелин колец», «Звездные войны» — эти фильмы, ставшие номинантами на премию «Оскар», получили свет только благодаря развитию технологий. Из-за совершенствования возможности зеркальных фотоаппаратов увидела свет культовая сцена с замедлением из «Матрицы». Вокруг героя было установлено 120 камер, затвор которых

срабатывал либо с небольшим отставанием, либо одновременно. В результате после монтажа это давало эффект вращения камеры вокруг застывших или очень медленно движущихся объектов.

Но даже самое эффектное зрелище или создание необычных трюков и спецэффектов не способно надолго увлечь зрителя. Без интересной, оригинальной художественной идеи, воздействующей не только на разум или воображение зрителя, но и на его эмоции и чувства, без создания на экране конфликта внимание аудитории удержать невозможно.

Литература:

1. Бахур В. 6К 65-мм ARRI Alexa 65: перерождение цифрового широкоформатного кино. URL: <http://total3d.ru/photo-video/125324/>.
2. Колесниченко А. В. Практическая журналистика: учебное пособие. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008. С. 127.
3. Ким М. Н. Основы творческой деятельности журналиста: учебник для узов. СПб.: Питер, 2016. С. 52.
4. Кузнецов Г. В. Телевизионная журналистика. Издательство московского университета, 2002. С. 8.
5. McLuhan, Gerbert M. Counterblast, 1970, p. 31.
6. Маршалл Маклюэн. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; М.: «КАНОН-пресс-Ц», 2003. С. 141.
7. Познин В. Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. СПб., 2014. С. 34.
8. Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект. Дис... д-ра искусств. СПб., 2009. С. 196.
9. Ромм М. И. Беседы о кино. — М.: Искусство, 1975. С. 233.
10. Тейге К. Эстетика кино и кинография // Киноведческие записки, 71, 2005. С. 311.
11. Тарковский А. А. Запечатлённое время. [Электронный ресурс] — URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html>
12. Шебетко А. Победители World Press Photo 2016 // Bird in Flight [Электронный ресурс] — URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/resursy/pobediteli-world-press-photo-2016.html>
13. Пленка vs. цифра: кто победит? // Cinemotion. [Электронный ресурс] — URL: http://www.cinemotionlab.com/novosti/00451-plenka_vs_cifra_kto_pobedit_mnenie_rossijskih_rezhisserov_i_operatorov/
14. «Если я сам для себя, то зачем я». Интервью с Сергеем Медынским // «ТТК», 2005, № 2.
15. Новая эстетика эпохи цифровых технологий // Cinemotion [электронный ресурс] — URL: http://www.cinemotionlab.com/stati/novaya_estetika_epohi_cifrovyh_tehnologiy/
16. Познин В. Ф. Влияние технологий на экранную эстетику // Вестник ВГИК, Июнь 2014, № 2.

«Гений»: дружба или соперничество?

Эстрина Татьяна Геннадьевна, литературный редактор
Радио ЛитФМ (Проект Литературной Палаты России), г. Москва

Данная статья посвящена недавней экранизации биографии Максвелла Перкинса, написанной Эндрю Скоттом Бергом. Фильм представляет историю отношений знаменитого издателя М. Перкинса с гениальным писателем Томасом Вульфом. Основная цель данной статьи заключается в проведении сравнительного анализа недавно вышедшего фильма с биографией издателя.

Ключевые слова: экранизация, биография, Макс Перкинс, Томас Вульф, редактор, гениальный писатель

“Genius”: Friendship or Competition

Estrina T.G., Literary editor

Radio LitFM (Project by Literary Chamber of Russia), Moscow

The given article is devoted to the recent adaptation of Max Perkins's biography written by Andrew Scott Berg. The film presents the relations of famous editor Max Perkins with genius author Thomas Wolfe. The main purpose of this article is to make a comparative analysis between the book and the film.

Key words: *Adaptation, Biography, Max Perkins, Thomas Wolfe, Editor, Genius author.*

Драма «Гений» (*Genius*, 2016) — дебютная работа режиссера Майкла Грэндэджа, снятая по сценарию Джона Логана («Гладиатор», «Авиатор»), станет настоящей находкой для всех любителей литературы. Если Вы интересуетесь непростыми судьбами творческих личностей, то этот фильм определенно для Вас. В основу сценария фильма легла биография знаменитого издателя Максвелла Перкинса *Max Perkins: Editor of Genius*, написанная Эндрю Скоттом Бергом. Биографию крайне сложно экранизировать, поскольку точка зрения биографов порой субъективна и зачастую дает читателям смутное представление о реально происходивших событиях. Фильм Майкла Грэндэджа особенно ценен тем, что в нем бережно передана основная канва взаимоотношений между Вульфом и Перкинсом, что, в свою очередь, позволяет заинтриговать зрителя историей встречи гениального писателя со своим издателем, сумевшем разглядеть в нем талант. Драма не оставит равнодушным как знатоков, так и простых зрителей, еще незнакомых с историей отношений Томаса Вульфа и Максвелла Перкинса. Следует, однако, отметить, что режиссеру пришлось оставить за кадром некоторые события с тем, чтобы красиво рассказать историю одной из встреч века. Чем же пожертвовали, и что опустили именитые режиссер и сценарист в своей интерпретации биографии Макса Перкинса?

Томас Вульф (*Джуд Лоу*) предстает перед зрителем молодым эксцентричным и очень одаренный писателем, который к моменту знакомства с Перкинсом уже отчаялся опубликовать свои произведения, и поэтому не верит своему внезапному успеху. Первый роман Томаса Вульфа, действительно, отказывались печатать во многих издательствах, прежде чем он попал на стол к Макс Перкинсу. Вопреки тому, что показано в фильме, известный издатель сначала отверг роман Вульфа, но благодаря своему коллеге Уоллес Мэйер изменил свое решение.

В начале фильма зритель видит Максвелла Перкинса (*Колин Ферт*), трудящимся в знаменитом нью-йоркском издательстве «Чарльз Скрибнерс Санз» над рукописью романа Хемингуэя *A Farewell to Arms* («Прощай оружие»). Среди открытых Перкинсом талантов, действительно, были такие мастера как Эрнест Хемингуэй, Френсис Скотт Фиджеральд, и, как справедливо показано в фильме, сотрудничество с Томасом Вульфом стало для Перкинса настоящим вызовом в плане редактуры. Томас Вульф на самом деле упорно не хотел сокращать свои рукописи, у него, наоборот, возникало желание их удлинить, но Перкинсу всегда удавалось настоять на сокращении

рукописи. Так, первый роман Вульфа «Взгляни на дом свой, Ангел» («*Look Homeward, Angel*», 1929) был сокращен на целых 90 000 слов. Второй роман Томаса Вульфа «О времени и о реке» («*Of Time and the River*», 1935) стал результатом двухлетней борьбы Перкинса. В первоначальном варианте роман Вульфа превышал по объему средний роман примерно в десять раз. Перкинс, как это справедливо показано в фильме, был настолько поглощен работой над романом Вульфа «О времени и о реке», что отказался от предложения Хемингуэя вместе порыбачить. Зритель видит, как опытный издатель помогал молодому писателю преодолевать затуманивающие смысл длинноты и находить ёмкие правильные слова.

В фильме показано, что названия двух романов Вульфа — заслуга Перкинса. На самом же деле, Макс Перкинс вместе со своим коллегой Джоном Виилокком выбрали название «*Look Homeward, Angel*» из списка, предложенного самим Вульфом.

Параллельно с историей творческого успеха писателя на наших глазах разыгрывается личная драма. Возлюбленная Томаса Вульфа Элин Бернстайн в действительности была на восемнадцать лет старше писателя. Элин (*Николь Кидман*) бесконечно ревнует его к Макс Перкинсу, так что предпринимает попытку самоубийства. Но если в фильме госпожу Бернстайн удерживает от этого страшного шага внезапно появившийся Томас Вульф, то в реальной жизни Макс Перкинс вызвал ночного сторожа, который отвел их к дерматологу. Врач позвонил в аптеку и спросил, для чего предназначались таблетки.

Чем же закончится сотрудничество Томаса Вульфа и Максвелла Перкинса? Смогут ли они и дальше находить общий язык? Чья заслуга в том, что произведения Вульфа стали успешными? Ответы на эти и другие вопросы зритель получит, посмотрев драму «Гений» с острым финалом, от которого наворачиваются слезы.

Не стоит забывать, что британский режиссер Майкла Грэндэдж — подлинный мастер театральной сцены своего поколения (на счету Грэндэджа театральные постановки Шекспира, Шиллера, Ибсена, Стриндберга и многих других избранных классиков), и его дуэт вместе со сценаристом Джоном Логаном уже имел успех ранее. Их совместная работа, спектакль «Красный», посвященный диалогам о высоком искусстве, добравшийся до подмостков самого Бродвея, был удостоен многочисленных наград, поразив зрителей своим театральным шиком. Умение сделать элитарную классику доступной для широкого зрителя, а также

интересная подача по меркам Голливуда выделяет драму «Гений» на фоне современных экранизаций.

Интернациональный звездный состав актеров блестяще справился со своей задачей и представил зрителю величайших людей из американской истории. Британским актерам Джуду Лоу и Колину Ферту, которым выпало сыграть две полярные личности и полностью удалось раскрыть темперамент своих героев. Австралийка Николь Кидман также органично вошла в роль ревнивой театральной художницы. Звездный состав не ограничивается представленной тройкой: британец Доминик Уэст (Эрнест Хемингуэй), австралиец Гай Пирс (Френсис Скотт Фиджеральд), британка

Ванесса Кирби (Зилда Фиджеральд), наконец, единственная американка Лаура Линней (миссис Перкинс). Благодаря талантливой игре актеров фильм смотрится на одном дыхании и пробуждает интерес к произведениям классика американской литературы Томаса Вульфа.

Название фильма, как может показаться на первый взгляд, вносит оттенок соперничества между двумя его героями, но по ходу фильма стереотип непреодолимой борьбы между писателями и издателями постепенно стирается. Становится понятно, что *Гений* — это сама творческая энергия, которую не только нужно суметь разглядеть в обычном человеке, но и направлять в правильное русло.

Литература:

1. A. Scott Berg. Max Perkins: Editor of Genius. New York: Dutton, 1978. 498 p.
2. <http://seance.ru/blog/genius-review/>
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Maxwell_Perkins
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Wolfe

ИСКУССТВО ОТДЕЛЬНЫХ СТРАН И НАРОДОВ

Модернизм в изобразительном искусстве Индии XX века

Журиха Анастасия Михайловна, студент

Воронежский государственный архитектурно-строительный университет

В статье отражены понятие модернизма в изобразительном искусстве Индии в XX веке, его виды, основные отличительные признаки и особенности, приведено описание художественного творчества наиболее ярких представителей данного направления в изобразительном искусстве Индии.

Ключевые слова: модернизм, кубизм, примитивизм, романтический примитивизм, изобразительное искусство, народное искусство, художник

Возникновение и развитие течений модернизма в живописи Индии относится к началу XX столетия. Данный процесс обусловлен двумя важными обстоятельствами. Во-первых, Индия — страна, имеющая колониальное прошлое, в связи с чем ее общественно-экономическое развитие «застряло» на средневековой полуфеодальной формации. Во-вторых, начало развития капитализма в Индии тесно связано с ростом национального самосознания и освободительного движения, которые выражались в борьбе с европейскими влияниями в плоскости идеологии, культуры и искусства. Позже, к середине XX века с завоеванием суверенитета, отношение к Западу меняется. Указанные обстоятельства отразились как на общем характере развития живописи Индии, в начале XX века, так и на возникновении в нем модернистских течений.

Согласно Т. Г. Поповой в современной живописи Индии, наполненной зачастую непримиримыми противоречиями, можно видеть сложную и острую борьбу и взаимовлияние различных течений. Учитывая данный процесс можно отследить на различных этапах соотношение национального искусства, традиций, роли национального искусства и европейских течений, начиная от академических до авангардных [8, с. 138].

По мнению О. Прокофьева в живописи борьба против чуждого индийскому народу влияния в живописи вылилась в возникновении национальных живописных школ, которые вопреки своей односторонности сыграли прогрессивную роль особенно в начале своего развития. И если возникшие в Индии в 20-х годах XX столетия модернистские течения в начале не были приняты национальными художниками, то позже когда национальные художественные школы уже исчерпали свою прогрессивную роль, именно они стали первыми проводниками модернизма в живописи Индии [7, с. 127].

Как считает У. Наир, первым ответом модернизму индийских художников было увлечение кубизмом, данное направление довольно широко распространилось в живописи Индии. Первым художником, кто увлекся данным

модернистским течением был Гаганендранат, прославившийся в 1917 году серией мультипликационный литографии. Для Гаганендраната, художественные особенности присущие кубизму: изломанные поверхности, игра света и тени, выступили наиболее захватывающими [10, с. 24]. Позднее творчество Гаганендраната, например, «полеты поэтического воображения», могут быть причислены к «посткубистическим», и определять как источник, так и его преобразование. Общие мотивы, реализуемые Гаганендранатом в его позднем творчестве, происходят и от его увлечения игрой калейдоскопа, инструментом, всегда привлекавшим его.

Г. Рид указывает, что второе течение модернизма в индийском живописном искусстве провоцирует принять во внимание еще один всеобъемлющий феномен, корни которого находятся в западноевропейской мысли: примитивизм. Первый значимый художник Индии, использовавший примитивизм в качестве средства художественной выразительности, стал Р. Тагор, выступив первопроходцем, он очень эффектно применил чисто «экспрессионистские» искажения объекта в своем творчестве. Р. Тагор был поэтом и увлекся живописью ради игры, зените своей славы поэта, когда ему исполнилось 67 лет, часто включая свои рисунки в текст. Р. Тагор не стремился превзойти европейский авангард, а искал свое выражение художественного примитивизма [9, с. 121]. Р. Тагору присуще некоторые индивидуальные черты в данном модернистском течении: игра, создание рисунков из пересечений в тексте, «затирания». В черновиках Р. Тагора прослеживаются эксперименты с бенгальским письмом и визуальными эффектами оформления некоторых текстов. «Затирания», выполнены с помощью ручки и чернил, и размываются в границах определенной цветовой гаммы, тем самым принимая формы человека и животных.

По утверждению В. Хофмана еще одним значимым представителем индийского модернизма была А. Шер-Гил. Художественный поиск примитивистских форм Шер-Гил реализовался в увлечении таитянской живописью Гогена.

Художница заявила о своей миссии изображать жизнь бедных, отверженных, униженных, незаметных. Ей был создан плотный «текстурный» стиль, который несколько схож с движением Нео Сачличкейт [11, с. 130].

Ярким представителем модернизма в живописи Индии до 1947 года был Д. Рой, который последовательно идеологически обосновал примитивизм. В отличие от Шер-Гил, которая идеализировала «детей земли», Рой довел эту идею до логического конца. В начале своего художественного творчества Д. Рой искал «аутентичность» национальной выразительности в живописи, проводя художественные эксперименты, как с восточными, так и с западными стилями, начиная от академического натурализма и импрессионизма и завершая ориентализмом и китайской акварелью. Результаты творчества Д. Роя как художника-националиста нужно рассматривать в тесной взаимосвязи с особенностями его восприятия собственного индийского искусства. Д. Рой, считал, что индийское народное искусство не может создаваться с применением импортных красящих пигментов. Поэтому он не применял масляную живопись, а использовал местные и органические пигменты. Так же Д. Рой предпочел Калигхату деревенскую свитковую живопись, объясняя, сей шаг тем, что Калигхат уж очень близок урбанистическому и колониальному духу Калькутты [4, с. 165]. Проникновение модернистских течений в живопись Индии имело огромное культурное значение.

Расширился социальный состав художников, появились живописцы, имеющие скромное происхождение. Многие из художников в своем творчестве стремились вернуться к своим «деревенским корням». В живописи

Индии возникли две противоречивые, а подчас и взаимоисключающие тенденции — космополитизма и национализма, городского и сельского уклада, что придавало определенную остроту работам художников Индии периода модернизма [2, с. 180].

На закате эры колонизации изобразительное искусство Индии взяло на себя все, более расширенные, социальные обязательства, художники симпатизировали социализму. Это выразилось в создании художественных группировок сторонников «прогрессивного искусства», выходцев из разных частей Индии, которые категорически отрицали художественный национализм ради социальной справедливости и равенства. Прогрессивные художники объявили себя модернистами, сопротивляющимися мертвой, безжизненной традиции, провозгласив своими кумирами Д. Роя, А. Шер-Гил и Р. Тагора, а своей целью — создание Бенгальской школы «историзма».

Самая ранняя группа «прогрессивных художников» возникла в Калькутте в 1945 году на фоне великого Бенгальского голода 1943 года. В число членов группы входили художники Паритош Сен, Гопал Гхоз, Нирод Мазумдер, Субхо Тагор и Зайнул Абедин. Среди всех остальных, Абедин обрел известность как автор числа шокирующих зарисовок на тему голодного времени [1, с. 180].

Итак, модернизм в изобразительном искусстве Индии — общее определение разноплановых явлений, которым свойственно отрицание старого, традиционного искусства. Сюда можно отнести экспрессионизм, и кубизм, примитивизм и др. Модернизм провозглашает превосходство искусства над реальностью.

Литература:

1. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века: учебное пособие. — М.: Азбука-классика, 2008. — 233 с.
2. Ивашенцов Г. А. Индия: Учебное пособие. — М.: Мысль, 2009. — 266 с.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы: учебное пособие / пер. с англ. Матвеевой А., Кистяковской К., Обуховой А. — М.: Художественный журнал, 2013. — 300 с.
4. Короцкая А. А. Сокровища индийского искусства: Учебное пособие. — М.: Владос, 2016. — 290 с.
5. Ольденбург С. Ф. Культура Индии: Учебное пособие. — М.: Просвещение, 2011. — 288 с.
6. Прокофьев О. Искусство Индии: Монография. — М.: Наука, 2014. — 300 с.
7. Прокофьев О. Зарождение и развитие модернизма в искусстве Индии // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. Сборник научных статей / под. ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского. — М.: Искусство, 2010. — С. 127–138.
8. Попова Т. Г. г Модернизм в искусстве Индии // Художественная культура XX века: Сборник научных статей. — М.: Изобразительное искусство 2002. — С. 138–144.
9. Рид Г. Краткая история современной живописи. — М.: Искусство XXI век, 2006. — 244 с.
10. Ума Наир Индийские модернисты // Перспективы. 2010. — № 6. — С. 23–36.
11. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы: учебное пособие. — СПб.: Питер, 2014. — 288 с.

Меценатство Лоренцо Медичи Великолепного как центральный фактор расцвета искусства эпохи Ренессанса

Тевяшова Александра Сергеевна, студент

Курский институт кооперации (филиал) Белгородского университета кооперации, экономики и права)

В настоящей работе рассматривается Тосканское герцогство в период правления самого легендарного представителя династии Медичи — Лоренцо Великолепного, анализируется образ его политических действий, распространение экономических связей Флоренции с другими республиками, популяризация финансовой сферы банка Медичи. Особое внимание акцентируется на покровительстве искусству. В результате проведенного исследования делается вывод об историческом воздействии меценатской деятельности Лоренцо Медичи на обогащение эпохи Возрождения с точки зрения итальянского культурного наследия, ее значения в XV–XVI веках и в настоящее время.

Ключевые слова: искусство, Ренессанс, меценат, Флорентийская республика, Лоренцо Великолепный, Альбицци, Франческо де Пацци, Джироламо Савонарола

*Творить зло надо сразу, а добро постепенно.
Наградой люди дорожат, когда они редкие
Н. Макиавелли. «Государь»*

Олигархическое семейство Медичи берет свое начало от термина «medico», означающего «медики». Их предки являлись искусными врачами еще до образования самой династии; по некоторым источникам, родоначальником считается придворный врач Карла Великого. Однако со временем эту деятельность превзошло сделавшее им имя банковское дело. Фактически, начиная с мелкого отделения за лавкой, торгующей шерстью, семье Медичи удалось достигнуть тех высот, с которых они свободно одобряли займы многочисленным знатым домам, доходя вплоть до кредитования европейских королей и самого Папы Римского (на место которого они впоследствии посадят своего представителя, введенного в историю под именем Льва X, а также род ознаменуется несколькими французскими королевами). Данные судебных архивов гласят, что первым из Медичи считается Кьярриссимо, чей потомок Ардинго де Медичи впоследствии займет высший государственный пост Флоренции — гонфалоньера справедливости.

Экономическая хватка Медичи нуждалась в укреплении позиций, что возможно было обеспечить путем грамотных вложений. Наиболее мудро в этом отношении поступил Лоренцо, за что впоследствии он обретет звание «Magnifico».

Новоиспеченному главе передал власть его дед, Козимо Медичи Старший, сын Джованни ди Биччи, с которого начинается генеалогическое древо прославленных герцогов Тосканских (рис. 1). По иронии родственных уз, Лоренцо оказался окольцован физиологически и умственно слабыми членами своего рода: отец великолепного правителя получил прозвище Подагрик, прослужил Флоренции недолго и скоропостижно скончался. В дальнейшем наследование этого недуга сведет в могилу и молодого Лоренцо в возрасте 43-х лет, а его сын останется в анналах итальянской истории как Глупый. Поэтому даже на генетическом

уровне знаменитый Медичи наделен особым ореолом, оттеняющим его. Политическое первенство перескочило через руки Пьеро, и вся полнота ответственности за контроль Тосканского герцогства легла на плечи Лоренцо, когда ему едва исполнилось 20 лет (1469 год).

На начало его правления Флоренция переживала в некоторой степени смутные времена. Во-первых, постоянные войны с соседствующими герцогствами, в основном, с Миланским государством, что значительно ослабляло республику; во-вторых, междоусобицы между сильнейшими династиями, среди которых самыми влиятельными были на тот момент Альбицци, Пацци и Медичи, и каждый добивался безраздельной власти над городом, поскольку ни одно семейство не желало сосуществовать с другим.

Во второй половине кватроченто население принимало широкое участие в государственном управлении, была высокая степень демократизации, что препятствовало узурпации политического трона одним лицом. Ситуация, которая сложилась в то время вокруг Лоренцо и его рода, частично напоминала мафию.

Опыт деда продемонстрировал ему ту тонкую грань, которая отделяет почет и всеобщее признание от позорного гонения и жажды массовой расправы. «Жди, когда тебя призовут», — таков был наказ Джованни ди Биччи Козимо Старшему, который как нельзя кстати пришелся в период захвата власти семейством Альбицци, имевшем определенные козыри в рукавах перед Медичи, ибо превышало их знатностью и древностью рода. Среди предков Альбицци было немало рыцарей, поэтому они решили предъявить свои права на Флоренцию. Однако вскоре с их легкой руки город оказался разорен финансово, что вызвало фактическим отсутствием денег недовольство народа, который, в конечном итоге, сам сдернул Альбицци с флорентийского престола и пригласил изгнанных Медичи занять его вновь. Этот исторический аспект подтвердил преимущества

банковской политики Медичи, что еще больше укрепило впоследствии их престиж.

Спустя малый срок по династии и лично по Лоренцо был нанесен удар с другого фланга — Франческо де Пацци с представителями своей семьи во время мессы совершает убийство его младшего брата Джулиано, но поскольку сам Великолепный остается жив, то необходимость

подтвердить свое первенство становится вопросом острой необходимости. Франческо де Пацци был публично повешен на Палаццо Веккьо сторонниками Медичи, а всем без исключения заговорщикам, которые к тому же оказались кровно соединены со своим предводителем, порезали лицо, поскольку его потеря в XV веке считалась ужасным позором.

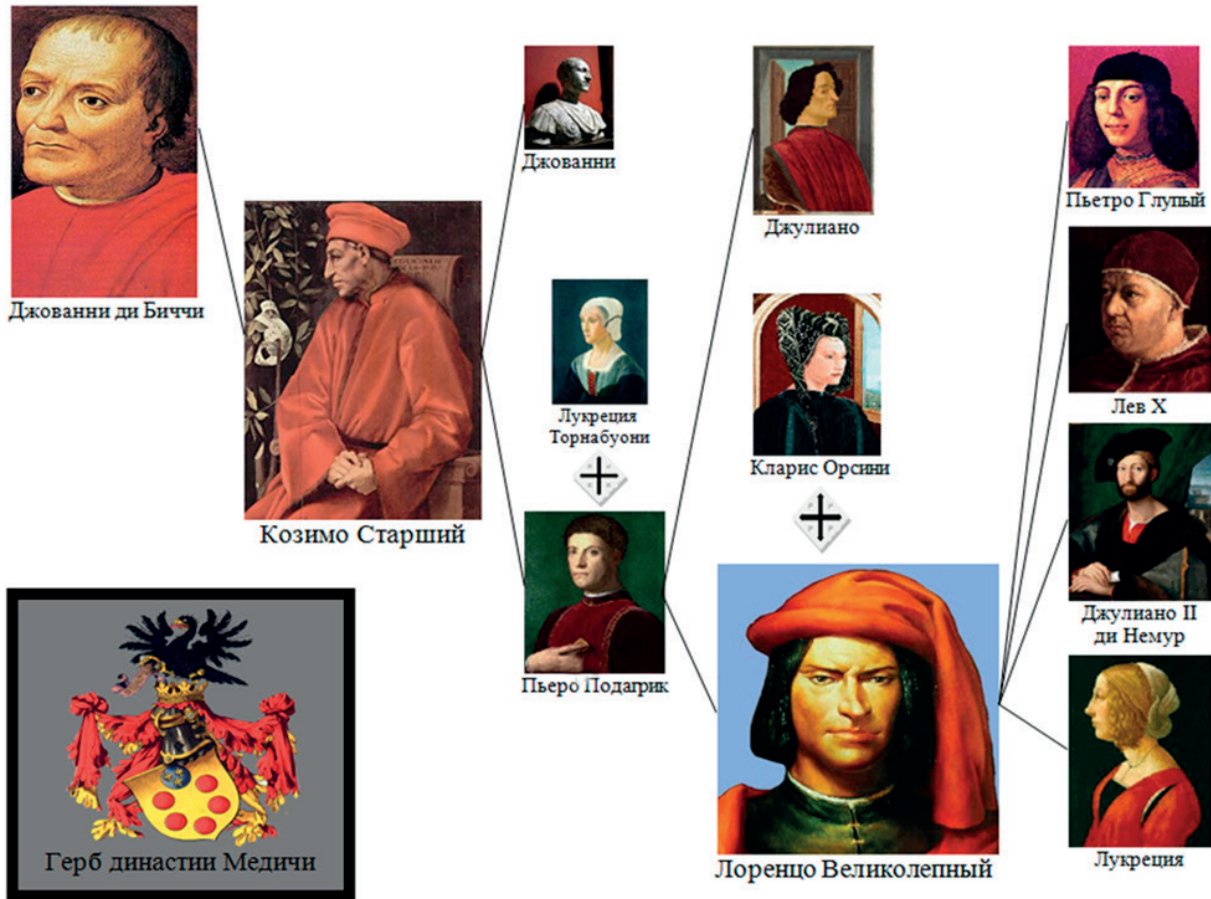


Рис. 1. Генеалогическое древо династии Медичи (пять поколений, сокращенный вариант)

Лоренцо было необходимо лишить своих противников всяких претензий на обладание городом, и немного погодя, заручившись расположением народа, что являлось во Флоренции немаловажным аспектом, ему удалось стать неофициальным единоличным ее правителем, при этом оставаясь только «частным лицом», но фактически заняв полудиктаторское положение, базировавшееся на безграничной власти, сосредоточенной в одних руках, при которой исход любого дела зависел от одного слова Лоренцо.

Но приобретение верховенства является лишь половиной дела, больших трудов стоит его удержать. И Лоренцо, как упоминалось выше, нашел мудрый способ инвестирования имеющихся в его распоряжении средств — он стал патроном всех возможных видов искусства. В мастерскую им была превращена практически вся Флоренция. С личным визитом в лавки художников и скульпторов он отбирал не просто талантливых, но новаторов в своем ремесле.

Предпосылки к меценатству оставил еще Козимо Старший, когда всячески поддерживал Филиппо Брунеллески, невзирая на его вспыльчивый и тяжелый характер (впрочем, гениальность всегда идет впереди коммуникабельности). В итоге, оберегаемый Медичи, архитектор спроектировал и наравне с рабочими возвел громадный купол над собором Санта-Мария-дель-Фьоре, крупнейший по величине в Средневековой Европе. Если бы Козимо мог заглянуть в будущее, то увидел бы, как на этих сводах распростерта вся история Ренессанса.

Но именно Лоренцо развернул творчество деятелей искусства в небывалых масштабах. Великолепный Медичи привнес в быт флорентийцев дух светской свободы, открыв перед ними двери высоких целомудренных наслаждений и эстетики физических удовольствий. И если искусство эпохи Просвещения прославляет духовную составляющую человека, то Возрождение делает акцент на симметричности и гармоничности склада его тела.

Еще в юности Лоренцо был типичным прожигателем жизни и законодателем мод, пользовавшимся популярностью, но одновременно в нем томила неумная жажда исследований и новых открытий, что он искренне поощрял в проявленных и безызвестных личностях своего времени, при этом не скупясь на работы таковых. «На свете нет ничего более достойного, чем превосходить других в щедрости», — говорил он.

Лоренцо искал реформаторов в живописи, ваянии, литературе, музыке. Среди художников оговоренного времени своей радикальностью отличался Сандро Боттичелли, поэтому его спонсирование было predetermined. Благодаря покровительству Медичи, он смог создавать картины с применением масляных красок, излучающих удивительное свечение. В мастерской Верроккьо, в которой созидал гений, эта техника поразила ее владельца до такой степени, что мастер более не прикасался к кисти. Обеспечение необходимыми материалами для художественных экспериментов и выполнения специальных заказов, которыми Лоренцо богато одаривал подобные заведения, позволило многим служителям муз открыть в себе и в полной мере реализовать свои потаенные возможности. Поэтому без преувеличения решающую роль сыграла доступность необходимых средств для создания произведений искусства.

Помимо этого Великолепный Медичи отдавал и собственные коллекции в распоряжение тех, в ком он находил достаточно задатков для правильного их использования. Таким методом он буквально взрастил Микеланджело Буонарроти, приняв его в свой дом и обучая наравне с собственными детьми. Скульптор часто сидел в окружении членов семьи Медичи и ее приближенных, впитывая при этом идеи гуманизма и рассказы об античных философах. Отражение подобных впечатлений можно найти в его работах того периода. Взаимодействие Микеланджело и Лоренцо было постоянным, а впоследствии это выразилось в нарастающей зависимости первого от мнения второго. Создание Капеллы Медичи стало для мастера образом раскрытия своей благодарности этой семье, возведением в ее честь скульптурного памятника. Философский замысел позволил реализовать свежие оригинальные идеи в строительстве часовни, отобразить иное видение «искусства в камне».

Смешанное сочетание живописи и анатомии произошло также под патронажем Лоренцо. Исследования человеческого тела путем вскрытия считались в его времена кощунственным и, по поверьям жителей, колдовским занятием. Однако династия, поднявшая закоренелого пирата до Папы Римского и сопровождавшая архитектора, не внушавшего тогдашней общественности доверия, сделала ставку на Леонардо да Винчи, вследствие чего мир получил возможность любования плотской конструкцией во всей ее грациозности, слаженности и совершенства с позиции детализированного строения.

При всем многообразии талантов у Лоренцо был и дар поэта, при этом, будучи женатым на представительнице

древнего римского феодального рода, до конца жизни его платонической музой выступала некая Лукреция Донати. Он сам писал стихи, исполненные порядками, запросами и волнениями, бытовавшими в эпоху, предназначенную ему для жизни:

«Помни, кто во цвете лет, —

Юн не будешь бесконечно.

Нравится — живи беспечно:

В день грядущий веры нет»

Тем не менее, следует заметить, что подобные траты, колоссальные по меркам тех времен, являли собой достаточно хитрый политический ход. Такая деятельность обеспечивала тому, кто стоит за ней, несравненный опорный механизм внушения в дальнейшем. Ярким проявлением этого была фреска «Шествие волхвов», растянувшая на все четыре стены 3 поколения семейства Медичи, едущих по холмам Тосканы, где упоминались также приближенные и сторонники династии. Это были демонстрация могущества и откровенный религиозный намек, которым заказчики хотели сказать: «Если у вас есть деньги и власть, то вы можете стать участником даже библейского сюжета».

Однако небывалый подъем искусства понес за собой опустошающие расходы и финансовый упадок. Побочным эффектом от ослабления Лоренцо аппарата регулирования денежных потоков стало банкротство компании его семьи, многие филиалы в Венеции, Милане, Лондоне закрылись. Именно такое «подведение Флоренции на край гибели» в это время предрекает монах-доминиканец Джироламо Савонарола. Фанатик, приверженец одной морали — морали аскетизма, в своих проповедях он утверждает, что город Медичи ввели в тяжкие грехи перед Господом, повергли его народ в пучину разврата и вольнодумия (которое ранее в своей бессмертной поэме «Божественная комедия» Данте признает одним из наиболее серьезных преступлений).

Когда пророчества Савонаролы начали сбываться, вновь возвратилась та сумятица, которую Лоренцо застал в начале своего правления. Жители в страхе перед вечными адскими муками публично сжигали дорогие одежды, драгоценности, а Сандро Боттичелли самолично бросал свои картины в огонь. Такой поворот событий говорит о невозможности бессменной и продолжительной гегемонии одного человека (ибо ничто не вечно), а также демонстрирует подверженность люда эпохи Ренессанса внедрению сомнительных идей, их легковёрности, основанной на страхе, который мешает им дать волю своим внутренним желаниям.

В конечном итоге Савонарола проклинает на смертном одре Лоренцо, однако его политика «смирной жизни в лишениях» не продержалась долго, и негодующий народ отправил монаха на эшафот. Джироламо был ограничен умом, что проявилось в неспособности осознать им всего изящества и революции искусства Возрождения.

Лоренцо Великолепного как великого политика и, в первую очередь, мецената оплакивала вся Флоренция (таблица 1). После смерти ему был воздвигнут ряд

памятников архитектурной, скульптурной, живописной, литературной направленности, а также отлитые в бронзе и меди по всему миру фигуры и целые композиции (в том числе и в России — республике Марий Эл, Йошкар-Ола).

Сохранившиеся шедевры искусства из-за сомнительных реформ Савонаролы оставлены миру в неполном составе. Никколо Макиавелли в своем труде «Государь» объясняет причину непродолжительности его режима: «введенные им порядки рухнули, как только толпа перестала

в них верить, у него не было средств утвердить в вере тех, кто еще верил ему, и принудить тех, кто уже не верил».

Покровительство искусству впоследствии станет наследуемой деятельностью династии Медичи. Лоренцо также нес протекцию наукам, поэтому его поколения оказывали поддержку помимо многочисленных ученых и самому Галилео Галилею, который позже, открыв спутники Юпитера, назовет их в честь своих благодетелей, что увековечит фамилию Медичи в вечности космического пространства.

Таблица 1. Деяния Лоренцо Медичи Великолепного в период его правления

Положительные стороны	Отрицательные стороны
Создал первую в Европе публичную библиотеку Лауренциано на основе литературного наследия деда, Козимо Медичи	Страсть Лоренцо к расточительству на благо искусства привела банкирскую компанию его семьи в упадок
Покровительствовал многим деятелям искусства того времени, преимущественно Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Донателло, Микеланджело Буонаротти	Прославление низменных плотских страстей, развращение флорентийской общественности, погружение ее в греховное существование, отступление от догматов христианской церкви
Основал университет во Флоренции	
Содержал академию Каренджи	
Открыл школу для молодых художников и ваятелей в знаменитых садах Медичи	
Предотвратил несколько назревавших войн путем вложения средств в необходимые сферы искусства	
Узурпация власти над Флорентийской республикой в одни руки	

Итак, несмотря на ведение Лоренцо Великолепным ловкой политической игры, в конечном итоге оказывается второстепенным то, что его действия были направлены на укрепление влияния династии Медичи во Флоренции, распространение ее славы за пределами Тосканы и удержание власти в своих руках, так как гораздо важнее то,

какие шедевры итальянского искусства через свои увлечения он оставил после себя, сделав их достоянием мирового значения.

«Я знаю непостоянный нрав флорентийского народа. Пройдет сотня лет, и нас свергнут, но наши деяния останутся в веках», — так выражался Козимо Медичи Старший.

Литература:

1. Никколо Макиавелли. Государь. — М.: Эксмо, 2014. — 640 с.
2. Lauro Martines. April blood. — Oxford: Oxford University Press Inc, 2004. — 264 с.
3. Пол Стратерн. Медичи. Крестные отцы Ренессанса. — М.: «АСТ», 2011. — 512 с.
4. Лоренцо Медичи, Анджело Полициано, Луиджи Пульчи. Лоренцо Медичи и поэты его круга. Избранные стихотворения и поэмы. — М.: «Водолей», 2013. — 113 с.

Научное издание

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

III Международная научная конференция
г. Санкт-Петербург, июль 2017 г.

Сборник статей

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е. А. Шишков*
Верстка: *О. В. Майер*

Издательский дом «Свое издательство», г. Санкт-Петербург

Подписано в печать 24.07.2017. Формат 60x90 ¹/₈.
Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 8,4. Уч.-изд. л. 8,7. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии издательства «Молодой ученый»
420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.