



Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Belgorod State University
Belarusian State Academy of Music

**LITERATURE AND ART
OF THE NEW CENTURY:
THE TRANSFORMATION PROCESS
AND THE CONTINUITY OF TRADITIONS**

Materials of the III international scientific conference
on January 20–21, 2018

Prague
2018

Literature and art of the new century: the transformation process and the continuity of traditions: materials of the III international scientific conference on January 20–21, 2018. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2018. – 62 p. – ISBN 978-80-7526-266-0

ORGANISING COMMITTEE:

Vasily V. Lipich, doctor of philological sciences, professor of Belgorod State University.

Nikolay V. Shimanskiy, candidate of art studies, assistant professor of the theory of music department in the Belarusian State Academy of Music.

Ilona G. Doroshina, candidate of psychological sciences, assistant professor, chief manager of the SPC «Sociosphere».

Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines literature and art of the new century. Some articles deal with innovation and tradition in art and literature. A number of articles are covered actual problems of literary studies and literary criticism. Some articles are devoted to theory and history of art. Authors are also interested in the musical discourse of Russian literature.

UDC 82:7

ISBN 978-80-7526-266-0

The edition is included into Russian Science Citation Index.

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», 2018.
© Group of authors, 2018.

CONTENTS



I. INNOVATION AND TRADITION IN ART AND LITERATURE

Воробьева О. Б.

«Золотой век» античности в культуре России5

Шкилёв Р. Е., Гущина Л. Е.

Специфика репрезентации реальности писателем-врачом
(на примере романа А. Д. Крониной «Цитадель»)7

II. ACTUAL PROBLEMS OF LITERARY STUDIES AND LITERARY CRITICISM

Новикова А. А., Ипполитова Е. С.

Творчество Лариссы Андерсен в литературной критике XX–XXI вв. 10

Ханджани Л.

К вопросу о литературной критике В. Г. Белинского 19

Шкилёв Р. Е., Иванова Д. Г.

Репрезентация детской картины мира (на примере романа
Р. Бредбери «Dandelion Wine») 22

III. THEORY AND HISTORY OF ART

Звонова Е. В., Соселия М. Б., Егорова А. И.

Восприятие культурно-исторического времени в процессе посещения
«камерных» художественных музеев..... 25

Кувшинова А. А.

Особенности музыкально-поэтического языка песен Франца Шуберта..... 28

Маркова А. С.

Предание о Синей Бороде в интерпретациях М. Метерлинка и Б. Балажа
(к вопросу о цвето-световой стороне драматургии) 32

Машковская Е. В.

Триптих «Basso ostinato» для флейты и фортепиано Д. Смольского:
авторская трактовка жанра..... 40

Рязанов А. В.

Домашняя самостоятельная работа студента-актёра над ролью: первый год подготовки	43
---	----

Рязанов В. В.

Особенности поиска художественного образа в живописи: первый год обучения мастерству режиссёра.....	47
--	----

IV. LITERATURE IN A CREATIVE DIALOGUE WITH OTHER ART FORMS

Исмаилова Н. И., Салимуллина Р. Р.

Сказка для души как метод психокоррекции детей.....	55
---	----

План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана, Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» 2018 году.....	57
---	----

Информация о научных журналах	59
-------------------------------------	----

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ».....	60
---	----

Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ».....	61
--	----



I. INNOVATION AND TRADITION IN ART AND LITERATURE



«ЗОЛОТОЙ ВЕК» АНТИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ РОССИИ

О. Б. Воробьева

*Кандидат философских наук, доцент,
Самарский государственный
университет путей сообщения,
г. Самара, Россия*

Summary. Socio-cultural meaning of the Roman component of Russian public life manifested itself primarily in the arts, education, public-political aspect. Roman painted elements of Russian culture since the seventeenth century, were associated with an official Westernism, issued in government and best intellectual environment.

Keywords: the origins of Russian Westernism; Roman antiquity in Russia; Russian culture of the XVIII century.

Отчетливо проявлять себя римская античность в культурной жизни русского общества начала во второй половине XVII века, когда царь Алексей Михайлович способствует широкой популяризации европейской культуры. Петр I вводит с 1 января 1700 года римский календарь, а позже возникает новый Рим – Санкт-Петербург, а само русское царство преобразается в Российскую империю, в которой царь Петр I принимает древнеримский титул императора. Реформы Петра I были призваны через римскую символику включить Россию в западноевропейскую культурную традицию в целом. Это требовало людей, готовых к новой системе культурных ценностей. Во второй половине XVII – начале XVIII века это были знатные, придворные люди: В. И. Морозов, В. В. Голицын, А. П. Ордин-Нащекин и другие.

С XVIII века римская античность в русской культуре играла стилеобразующую роль. В архитектуре городов, усадеб преобладали сооружения в рамках греко-римских правил. В парках стояли копии античных статуй, детали мебели декорировались головами сатиров и т. д. Так в Россию, сохраняя западные традиции, пришел классицизм, барокко.

В первой половине XVIII века большую роль в формировании русского литературного языка играют сочинения Цицерона, Тацита, Цезаря, Ливия, Овидия, Ювенала. Императрица Екатерина Алексеевна поощряет переводы этих античных классиков, в том числе мало звучащих в России Веллея Патеркула, Федре.

В русском просвещении велика роль многочисленных иностранных профессоров, приглашенных в Санкт-Петербург, Москву. Они создают для

Российской Империи большую часть латиноязычной прозы, которая в переводах вместе с цитатами античных авторов становится доступна широким общественным кругам. На протяжении всего XVIII века римские сюжеты, образы присутствуют в лирике, патриотической поэзии и театральном искусстве.

В философском и политическом образовании заметна роль Фридриха Христиана Баумейстера, который в своих работах, в том числе учебно-педагогических, активно цитирует римских авторов.

Самая масштабная личность русского XVIII века – Ломоносов М. В. считал, что «лучшее, что можно сделать – сравняться мощью и славой с Римом, а мудростью – с Афинами» [4, с. 60]. Ломоносов перелагает в стихи и вставляет в торжественные оды строки из Цицерона, Плиния Младшего; он - автор перевода «Памятника» Горация.

Екатерининскую эпоху представляют еще две крупных фигуры этого времени: первая – М. М. Херасков, в чьих философских работах цитируется Гораций, а в героическом эпосе «Россиада» отражены Вергилий, Овидий, Лукан, и вторая – «русский Гораций» – Державин Г. Р., который для собрания своих сочинений берет эпитафии из Плиния Младшего и Тацита.

Козельский Ф. Я., разрабатывая жанр элегии в русской литературе, использует цитаты из Проперция, а в поэмах звучат Вергилий и Овидий.

Знатоком латинских древностей был граф Завадовский П. В. – впоследствии первый министр просвещения Российской Империи. Среди авторов, которых он цитирует, находятся Вергилий, Лукан, Светоний.

Одним из образованнейших русских людей многие исследователи XVIII века считают Радищева А. Н. О Цицероне Радищев говорит не в высоких нотах – «конформист с нередко низкой душой» [4, с. 10]; как жертве императорского произвола русский философ сочувствует Овидию; очень высоко оценивает Тацита; как русский историк цитирует историю в пересказе Сенекой Старшим; Гораций влияет на Радищева в поэзии.

В конце екатерининского правления выделяется фигура Карамзина Н. М., в чьих работах отражается знакомство с трудами Цезаря, Ливия, Тацита, Цицерона, Вергилия, Овидия, Лукана; в общественных науках делаются ссылки на «Естественную историю» Плиния Старшего.

Все сказанное указывает на то, что «влияние эстетических и этических ценностей, воплощенных в римской культуре, исключительно велико и может конкурировать с немецкой и французской, занимающих устойчивые позиции в культурной среде Российской империи XVIII века» [1, с. 10].

Библиографический список

1. Воробьева О. Б. Римский компонент русской культуры XVIII века // Наука и культура России. 2015. Т. 1. С.8-10.
2. Кнабе Г. С. Русская античность. – РГГУ: Институт высших гуманитарных исследований. - М., 2000.

3. Любжин А. И. Краткий очерк истории российского просвещения в XVIII столетии. - ЛГО, №3, 2007, с. 37-52.
4. Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы // Языки русской культуры. – М., 2000.

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗИНТАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЕМ-ВРАЧОМ (на примере романа А. Д. Кронина «Цитадель»)

Р. Е. Шкилёв
Л. Е. Гущина

*Доцент, кандидат филологических наук,
студентка,
Елабужский институт,
Казанский федеральный университет,
г. Елабуга,
Республика Татарстан, Россия*

Summary. This article observes the features of writer's artistic representation. In the context of the article studies the author's purposes and his opposition to the main characters. In this work was describe the writer's goals, problems and ideas, which he tried to show everybody.

Keywords: artistic reality, writer, national health services.

Арчибальд Джозеф Кронин – шотландский писатель, врач. В 1924 году А. Кронин начинает свою врачебную деятельность, увлекаясь хирургией, но уже в 1930 году у него обнаружили язву двенадцатиперстной кишки, из-за чего он был вынужден прожить некоторое время в деревне на ферме. Среди живописных пейзажей, Кронин решает реализовать свою давнюю мечту – создать роман.

В 1937 году, в свет выходит роман «Цитадель». Данное произведение является провокационным произведением, преследуя единственную цель, создание Национальной службы здравоохранения. Существует несколько ярких примеров врачей-писателей, таких как Уильям Сомерсет Моэм, Артур Конан Дойл, несмотря на образование которых, литература определила их дальнейшую жизнь.

В данной статье рассматриваются особенности изображения художественной реальности героя в романе А. Кронина «Цитадель». Художественная реальность героя – это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник [1, р. 318]. В романе Эндрю Мэнсон является олицетворением самого писателя, а сюжетная линия романа повествует читателю о собственных переживаниях автора.

За всю свою врачебную деятельность Кронин не мог оставаться в стороне и смотреть как гибнут люди, во время Первой мировой войны, Кронин работал хирургом в Добровольческой Службе резервистов Коро-

левского Военно-морского флота [Royal Navy Volunteer Reserve]. Спустя несколько лет, он начинает частную практику в шахтёрском городке Южного Уэльса, изучая влияние взаимосвязей между вдыханием угольной пыли и легочными заболеваниями.

Обратимся к следующей цитате: «He had great influence with the miners. He swore staunchly that not a man would come off the doctor's list so long as he drew breath» [2, p. 57]. Как уже было сказано, частная практика А. Кронина имела успех, его работа с шахтерами открыла для него новые возможности, в 1924 году, А. Кронин был назначен медицинским инспектором рудников Великобритании. В своем романе, он также стремился помочь рабочим, избавить их от лишних хлопот и старался назначить им верное лечение, несмотря на влияние других врачей. Отожествляя себя с главным героем, А. Кронин писал «Manson! At present you're too conceited to live with. You're going to make most hell of a bloomer. Soon. Very soon» [2, p. 88]. Эндрию, как и сам автор романа, всегда опирался на здравый смысл, он боялся навредить человеку, испортить его жизнь «...that there might still be a ray of hope...», – писал автор [2, p. 87].

В следующей цитате, автор противопоставляет две абсолютно разные больницы, доказывая, что хорошая больница должна иметь все необходимое для лечения больных. «The hospital was a red brickbuilding, well-constructed and approached by a gravel drive flanked with laure bushes. Immediately they entered Andrew's eyes lip up. Though small, the place was modern, beautifully equiped. As Llewellyn showed them round the theatre the X-ray room, the splintroo, the two fine airy wards, Andrew kept thinking exultantly, this is perfect, perfect- what a difference from Blaenelly! God! I'll get my cases well, in here» [2, p. 145]. Имея медицинское образование, А. Кронин четко осознавал, что современная больница должна выглядеть именно так, он боролся за права клиник в деревушках, осознавая, что они также нуждаются в хорошей медицине и достойных врачах.

Собственные переживания, за систему здравоохранения Кронин выражал в произведении «Цитадель». «We've no hospital, let alone an isolation ward» [2, p. 38]. Данное высказывание служит выражением действительности, так как в середине XX века, не было возможности перевести людей больных Тифом в изоляционные палаты. А. Кронин работавший в больнице Тредегар Коттедж [Tredegar Cottage Hospital] в Уэльсе, не мог оставить данную проблему и решил показать ее всему миру, именно после появления романа «Цитадель» на книжных полках, больница Тредегар Коттедж привлекла к себе внимание. В 1948 году, Аневрин Беван представил Национальную службу здравоохранения, другими словами, основная цель романа «Цитадель» была достигнута спустя лишь 11 лет.

Таким образом, роман Арчибальда Кронина «Цитадель» является отождествлением окружающей действительности того времени. Сам автор, позиционирует себя с главным героям, вкладывая в его персонаж соб-

ственное «я». Выражая свои неподдельные чувства, автор указывает на ошибки общества, которые укоренились в социуме. Роман побуждает людей изменить свое отношение к окружающей действительности, и показывает что все мы равны друг перед другом и Богом, ведь сам А. Кронин говорил: «Из ничего ничего не происходит».

Библиографический список

1. Чернец Л. В. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины // Под ред. Л. В. Чернец. – 1911. – 345
2. Cronin A. The citadel. – М. : Издательство «Высшая школа», 1966.



II. ACTUAL PROBLEMS OF LITERARY STUDIES AND LITERARY CRITICISM



ТВОРЧЕСТВО ЛАРИССЫ АНДЕРСЕН В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ XX–XXI ВВ.

А. А. Новикова
Е. С. Ипполитова

*Кандидат филологических наук, доцент,
студентка,
Дальневосточный федеральный
университет,
г. Уссурийск, Приморский край, Россия*

Summary. The article presents a brief biography of the Russian poetess – Larissa Andersen. It also observes the critical literature devoted to the life and work of poetess. The main attention is paid to the peculiarities of her lyrics.

Keywords: lyrics; critical articles; creativity; features; talent.

Русская литература Восточного зарубежья XX века – сложный, многообразный процесс, оказавший значительное воздействие на развитие национальной культуры в целом. Характер эпохи 1920–1940-х годов в России, проявившийся во всех формах общественной жизни, особенный: возрастала роль журналистики, издательского дела, беллетристики, искусства. Новое в понимание культурного наследия прошлого привнесла дальневосточная литература, повлиявшая на смену литературных жанров, духовно-нравственных ориентиров в сознании общества, появление многочисленных литературных течений, кружков и объединений. Творческий путь писателей Дальнего Востока и Восточного зарубежья, как называла их критика, проходил по той грани XX века, которая разделяет литературу военного (1941–1945) и послевоенного периодов. Имена многих и многих из них, малоизвестных и практически неизвестных в настоящее время, до сих пор ещё мало изучены. Но все они, так или иначе, испытали сильное влияние мировоззренческих позиций известных русских писателей (прозаиков и поэтов) начала XX века.

Актуальность данной статьи определяется её историко-литературной значимостью и обусловлена продолжающимся интересом отечественных литературоведов и литературной критики к творчеству писателей Восточного зарубежья и направлена на фундаментальное исследование духовно-нравственных, социально-исторических и эстетических основ их наследия. Начинается всестороннее и объективное осмысление и изучение литературного наследия писателей русской эмиграции в её дальневосточной ветви. Возрастающее значение литературы русского зарубежья в целом пред-

ставляет собой уникальный пласт национальной культуры. Отсюда цель нашего исследования заключается в создании представления творческого пути одной из известнейших поэтесс указанного периода Лариссы Андерсен. Оно основано на рассмотрении особенностей её творчества дальневосточными литературоведами и критиками XX – начала XXI вв.

Сложившаяся к настоящему времени картина творческой репутации Лариссы Андерсен (система «сквозных» мотивов, тем и проблем, языка и стиля) в контексте литературной критики не до конца ещё изучена, что позволило нам выделить её творчество как особое художественное звено в литературе Восточного зарубежья.

Поэзия Лариссы Андерсен, этой «вдумчивой и тонкой» натуры [9, с. 32], бесконечно преданной своим стихам, являет читателям пример движения личности в её творческой основе. От лёгких стихотворений на тему природы, дружбы поэтесса переходит к более глубоким лирическим произведениям, выступает в них в роли философа, а также раскрывает одну из значимых проблем в своей жизни – проблему эмиграции.

Дадим краткую биографическую справку. Ларисса Николаевна Андерсен (1911–2012 гг.) – русская поэтесса и танцовщица. Она родилась в г. Хабаровске, однако во время Первой Мировой войны её семье пришлось эмигрировать в Китай. Детство и юность маленькой Лариссы прошли в г. Харбине. Там она окончила школу, гимназию и углубилась в художественную литературу. Творческая деятельность Л. Андерсен началась в литературном кружке «Зелёная лампа» («Молодая Чураевка»), созданном в 1926 году поэтом Алексеем Александровичем Грызовым (Ачаиром). «...Живопись и поэзия. И отсутствие шаблона. С самого детства. Вероятно, на всю жизнь...» [8, с. 4] – так через несколько лет А. Ачаир напишет о творчестве поэтессы.

Ларисса довольно рано начала оставлять на бумаге свои неуверенные поэтические строки. Уже в 15 лет юная поэтесса представила на суд читателям своё первое стихотворение «Яблони цветут» [1, с. 53], которое помогло завоевать ей всеобщую любовь, славу и восхищение читающей публики:

*Месяц всплыл на небо, золотая,
Парус разворачивает свой,
Разговор таинственный затеял
Ветер с потемневшею листвою...<...>*

Творчество Л. Андерсен более позднего периода высоко ценила поэтесса восточной ветви русского зарубежья Нора Крук. Они состояли в довольно дружеских и крепких отношениях. Н. Крук восхищалась творчеством подруги и писала: «Ларисса вошла в зарубежную русскую поэзию своей лёгкой танцующей походкой. И подарила нам такие глубокие, проникновенные стихи, полные особого аромата и самобытной прелести. Их хочется перечитывать и перечитывать. Потому что это – настоящая поэзия» [1, с. 42].

Известно, что в 1956 году Лариссе Андерсен пришлось оставить Китай навсегда и отправиться путешествовать по всему миру со своим мужем, представителем судоходной компании. Она побывала в Японии (Токио), затем во Франции (Париж, Иссанжо), Индии (Мадрас), Вьетнаме (Таити), Африке (Джибути), Французской Полинезии (Таити). Поэтесса любила путешествовать, а посещая разные страны и города, пробовала себя во многих видах деятельности: занималась йогой, увлекалась изучением теософии, брала уроки по вождению, а также училась индийским танцам и занималась живописью. Ларисса Андерсен ушла из жизни 2 марта 2012 года [7], оставив потомкам замечательное литературное наследие. «Последний лепесток с восточной ветви русской эмиграции отлетел», как сказал о ней Юрий Линник [5, с. 136].

Лариссы Андерсен нет с нами чуть менее шести лет, однако стихотворения её до сих пор живы, а значит, жива и поэтесса. Творчество Л. Андерсен не раз подвергалось критике: о ней писали её друзья, товарищи литературного кружка «Чураевка», соотечественники и наши современники. Заметим, что поэзия и проза Лариссы Андерсен не оставила равнодушным ни одного из критиков. Писатели, философы, учёные отмечают её искренний пронизательный взгляд на мир, всецело отражённый в творчестве. Многие отмечают сухость и скупость, свойственные её лирическим произведениям, однако именно эти черты добавляют стихам Л. Андерсен истинную красоту и глубину. Сложно придерживаться мнения определённого критика, поскольку каждая статья, заметка о биографии поэтессы и её литературной деятельности гармонично дополняет другую; писатели во многом соглашались друг с другом, опираются на высказывания своих коллег и приходят к единому выводу: Ларисса Андерсен – это «настоящая поэзия» [1, с. 23].

Сегодня написано не так много научных работ, посвящённых анализу её творчества. В то же время дискуссии и споры, разгоравшиеся ещё на страницах довоенных газет и журналов, – яркое свидетельство огромного интереса как к личности Л. Андерсен, так и к её творчеству, вместившему в себя множество драматических ситуаций, происходивших в Китае.

Одним из первых и верных поклонников таланта Л. Андерсен был известный поэт Александр Николаевич Вертинский, высказавшийся однажды так: «Я... хочу отметить появление «странного» цветка, прекрасного и печального, выросшего в «Прохладном свете просторного одиночества». И ещё не затоптанного жизнью» [2, с. 143]. Высоко ценивший творчество начинающей поэтессы, именно он помогал ей утвердиться на литературном поприще. Поэту нередко приходилось писать критические отзывы на стихотворения Л. Андерсен, наполненные словами истинной любви к её поэзии. Например, в статье «По земным лугам: Л. Андресен. Стихи» А. Вертинский справедливо заметил, что в свои стихотворения Ларисса Андерсен вкладывала всю свою душу, что она «смотрит вглубь себя и во-

круг себя», отсюда заметен профессиональный рост поэтессы, которая «смогла устранить юношескую наивность» [2, с. 133].

Анализируя появление поэтессы в литературный мир, А. Вертинский сравнивал его с началом литературной деятельности А. А. Ахматовой, но при этом указывал, что он не пытался сравнивать творчество двух поэтесс. Он говорил лишь о том, что «появление Ахматовой в то время было так же значительно, как появление Л. Андерсен теперь – на горизонте Шанхая» [2, с. 134]. Поэт видел в Л. Андерсен и в её поэзии нечто особенное, индивидуальное, и не старался сравнивать её с петербургской поэтессой. Он любил её за «особый голос», благодаря которому можно отличить её стихотворения. «Если у Ахматовой, – считал А. Вертинский, – он страстный и сжигаемый огнём любовных мук, то у Лариссы Андерсен он тихий и кроткий, тот голос, которым матери рассказывают сказку, укачивая ребёнка». Достоинством поэзии Л. Андерсен, по мнению А. Вертинского, является «простота, скромность и строгость» её стихотворений [2, с. 133]:

*Месяц теплился в бледном небе,
Кротко таял и воск ронял,
Тихий вечер в печальном крепе
Подошел и меня обнял... <...>*

Надо признаться, что и саму статью А. Н. Вертинского отличает истинная чувствительность автора и оригинальность стиля. С одной стороны, он пишет, что ощутил в лирике Л. Андерсен «аромат и тонкий яд вина...», с другой, – словно увидел «умные и нежные, внимательные и печальные, уже ничему не удивляющиеся глаза, как солнечные лучи пронизывающие тёмный пруд и освещающие тихую таинственную жизнь его обитателей...» [2, с. 133].

В своём письме к Лариссе Андерсен от 14 марта 1936 года Александр Вертинский оригинально подчеркнёт: «Я пью их [стихи] медленными глотками, как драгоценное вино. В них бродит Ваша нежная и терпкая печаль»; «В словах, образах, красках – Вы скупы – и это большое достоинство поэта. У Вас прекрасная форма и много вкуса...» [1, с. 573].

Сказанное А. Н. Вертинским об индивидуальности поэзии Л. Андерсен позволяет нам заключить, что поэтесса для него – «чудесное божество, наделённое волшебством и тайной».

Второй период в изучении творчества Л. Андерсен начинается в конце 90-х годов XX века, и связан он больше с её биографией. Об этом со всей теплотой и любовью пишет Татьяна Масс – русская писательница, журналист-международник и подруга поэтессы. С 1999 года Т. Масс переехала из Москвы во Францию. Там, недалеко от семейного поместья мужа Андерсен в Иссанжо, она познакомилась с Лариссой, и началась их дружба. В статье «Унесённая эмиграцией: Неизвестная любовь Александра Вертинского» центральное место занимает повествование о жизненном пу-

ти и судьбе Лариссы. Однако параллельно писательница упоминает и о её творчестве, говорит о постоянных странствиях Андерсен.

Следует подчеркнуть, что некоторые критики, описывая путешествия Лариссы с её мужем, находят длительный перерыв в её литературной деятельности. Однако Татьяна Масс отчасти опровергает этот факт и уточняет, что «Стихи почти не пишутся в это период. Ларисса переходит на прозу...» [6]. Появляется ещё одна грань её творчества – проза. Писательница, восторженно отзываясь о прозаических зарисовках Л. Андерсен, находит в них частичку себя: обе жили в «чужом языковом пространстве», «обе писали по-русски». Это их и объединяло.

Воспринимая поэтическую речь в «Воспоминаниях...» Андерсен, Т. Масс восторженно замечает: «Ларисса описывает свои путешествия так увлекательно, так вкусно, что читать их – наслаждение для литературных гурманов». И с этим нельзя не согласиться и сказать, что Лариссе Андерсен действительно удалось отразить в своих мемуарах «истинную страсть к жизни», поражающую нас своею неожиданностью, рискованностью и силой воли. Что же касается поэзии, то Т. Масс констатирует: «лирика, безусловно, связана с биографией самой поэтессы». И нередко в стихотворениях в лирическом субъекте можно встретить и душу, и мир Л. Андерсен, что, по нашему мнению, заслуживает особого внимания, так как обращает нас к поучительному опыту творческой индивидуальности, являясь основанием для выявления новых граней её мастерства.

Внимательное прочтение стихов Л. Андерсен, стремление понять особенности языка её произведений приводит к мысли, что последние годы жизни, как считает Т. Масс, поэтесса жила в поместье одна, отсюда и сгущение темы тоски и одиночества в поздней лирике:

*В этом старом доме
Так скрипят полы...
В этом старом доме
Так темны углы...
Так шуршит и шепчет
Ночью тишина...
В этом старом доме
Я живу одна [6].*

Справедливо суждение Т. Масс и о том, когда она говорит, что стихи Андерсен наполнены истинным духом патриотизма. Куда бы ни занесла поэтессу судьба, она всё равно будет предана своей родине:

*Я думала, Россия – это книжки.
Все то, что мы учили наизусть... <...>
Россия – вздох. Россия – в горле камень.
Россия – горечь безутешных слез [6].*

Иными словами, Татьяна Масс и Ларисса Андерсен – разные личности, у них разные жизни и судьбы, но любовь к литературе и к России –

одна. Доказательно в этой связи будет убеждение многих писателей-эмигрантов о том, что «есть единая русская литература».

Журналист и поэт русского зарубежья Юстина Владимировна Крузенштерн-Петерец была одной из самых лучших подруг Лариссы Андерсен. В своих письмах [1, с. 534–540] она постоянно отмечала у Лариссы «дар рассказчика, её непосредственность в стихах и всё подмечающий взгляд». Крузенштерн-Петерец ценила творчество поэтессы за её проникновенный взгляд в самую душу, за волшебный голос, «музыкальный вкус и особое очарование» [1, с. 534]. В своих заметках автор говорит не только о своеобразии прозы Андерсен, считая, что мастерство её как прозаика ничуть не уступает таланту поэта. Но особого внимания удостоиваются очерки о людях и путешествиях, которые «необычайно удались» Л. Андерсен, при этом Ю. В. Крузенштерн-Петерец восторгается мастерством её пейзажной прозы и отмечает появление «мелодии нежной меланхолии» в её прозе:

Дерево... Большое и нахмуренное... Спокойное, как мудрец, которому уже ничего не надо. Дышит, стоит... И совсем не думает. Ему и не надо думать. Оно просто знает, что надо только одно: Быть... [1, с. 293].

Ю. В. Крузенштерн-Петерец видела в Андерсен не только поэта, но и «философа с чистой душой», который обладает острым умом, исключительной наблюдательностью и острой любознательностью, что без труда можно найти в её лирике и прозе [1, с. 535].

Итак, можно сказать, что талант поэтессы был высоко оценён её соотечественниками. Но о своеобразии полёта мысли Л. Андерсен писали и современники, критики и читатели, стремившиеся «осмыслить жизненный и творческий путь Л. Андерсен» и «изучить поэтику её художественного мастерства» [3].

Гораздо позже, в 2003 году, вышла статья русского писателя Юрия Владимировича Линника «Заметки о поэзии Лариссы Андерсен», содержащая 12 заметок и представляющая собой ключевые акценты её лирики [5, с. 12]. В самом начале, характеризуя поэтический мир, автор говорит о лирике вообще и отмечает её родство с мифотворчеством («мифы русского Зарубежья»). Появляется ещё одно направление в изучении творчества поэтессы – самобытность её поэзии: «Она очень красива. И очень талантлива! Её поэтический голос звучит самобытно» [5, с. 12]. Именно Ю. Линник, обращаясь к статье А. Н. Вертинского «По земным лугам», отметил изящное выражение поэта, относящееся к личности поэтессы: «Она принимает жизнь, как светлую, но суровую епитимью» [2, с. 136]. И сам критик, принимая высказывание поэта, заключает, что подобное явление, то есть оксюморон, отражается не только в личности Андерсен, но и в её стихотворениях, посвящённых любовной тематике. Автор видит силу поэтессы в том, что она способна писать свои стихотворения, используя «неиспове-

димо точный язык оксюморона». Причем Ю. Линник убеждён, что такой дар «дан только большим поэтам»:

*Тяжёлой, тяжёлой мантией
За мною, на мне любовь...
Сил нет ни снять, не поднять ея
Груз царственно-голубой... <...>*

И А. Н. Вертинский, и Ю. В. Линник, на наш взгляд, видели в поэзии Л. Андерсен некое «волшебство». А это означает, что лирика поэтессы может погрузить читателя в его внутренний мир, заставить забыть все проблемы; волшебное художественное слово Лариссы Андерсен способно и утешить, и успокоить. Следовательно, осознаётся необходимость постижения духовных ценностей, во многом определяющих сознание современника, стремящихся постичь творчество художника, и далее, по мысли Юрия Линника: «Мы должны вспомнить, что такое поэзия. Ларисса Андерсен поможет нам сделать это» [5, с. 17]. Итак, «Заметки» Ю. В. Линника подтверждают нашу мысль о том, что творчеству поэтессы отводится в них особое место в литературе Русского Зарубежья в целом.

Наконец, можно сказать, что талант поэтессы высоко был оценён не только её соотечественниками, но и современниками. Критики и читатели стремились «осмыслить жизненный и творческий путь Л. Андерсен» и «изучить поэтику её художественного мастерства» [3].

Так, учёный-востоковед А. А. Хисамутдинов посвятил памяти Л. Андерсен статью «Русский литературный Шанхай», акцентируя внимание на не женском героизме поэтессы и её не женской силе, называя поэтессу «непоседливой», «вдумчивой» и «тонкой» натурой. Он прав, когда говорит, что поэзия для Андерсен – это та «внутренняя болезнь, болезнь хроническая», которая отражается в каждом её стихотворении [9, с. 32]:

*Все распыляется, все мимо...
Вдогонку планам и мечтам.
А жизнь бежит неумолимо,
Усталость оставляя нам* [1, с. 274].

Несмотря на то, что литературное наследие Л. Андерсен не так уж и велико, А. Хисамутдинов справедливо отмечает след таланта на каждом её произведении. Сравнивая творчество нескольких дальневосточных эмигрантов, он заключает, что Л. Андерсен «почти ничего не написала о Китае, Сибири, Дальнем Востоке». При этом учёный не скупится и на похвалу, считая, что у Андерсен самая главная «нота эмигрантской поэзии» есть ностальгия, т.е. тоска по родине, и звучала она по-особому. Она была еле уловима в лирике поэтессы, тем самым заставляя читателя внимательно вглядываться в каждое слово стихотворения и искать свой собственный смысл. По мнению Хисамутдинова, достоинство творчества Л. Андерсен прежде всего в том, что «её стихией была чистая лирика, внутренний мир, душевные переживания, эмоции, «жизнь сердца» [9, с. 32], и он бесконеч-

но благодарен судьбе за то, что она подарила ему возможность познакомиться с личностью Л. Андерсен и прикоснуться к её творчеству.

Отметим и такой факт из биографии Л. Андерсен, который приведён в статье Н. Клевалиной «Ларисса» (2009), где внимание автора уделено жизненному пути Лариссы Андерсен. По её словам, «во Франции <...> живёт на покое дама. Вдова. У неё лёгкая фигура и пронзительно-синие, не поблекшие от времени, глаза. Если дама не занята йогой на стеклянной веранде или не возится со своими кошками, которых у неё множество, то её можно увидеть обхаживающей небольшой садик. Её зовут Ларисса Андерсен» [4, с. 26]. Бесспорно, Н. Клевалина пишет об активной, насыщенной жизни поэтессы, не сидевшей на месте, постоянно пробовавшей себя в новых видах деятельности. А это ещё одна особенность поэзии Л. Андерсен – соотнесённость её произведений с сегодняшним днём, что, в свою очередь, являет новые возможности для исследователей её литературного наследия.

Одной из серьёзных литературоведческих работ начала XXI века мы считаем книгу Тамары Калиберовой «Андерсен Ларисса. Одна на мосту: Стихотворения. Воспоминания. Письма» (2006). Сегодня – это наиболее полное издание с комментариями, вступительной статьёй и послесловием, отражающее жизненный и творческий путь поэтессы и включающее не только стихотворения Андерсен, но и её письма, мемуары, прозу. «В её жизни, стихах есть какая-то магия, тайна, загадка, – с восхищением пишет Т. Калиберова, – она сама давно уже стала легендой: слишком яркая незаурядность, «неповторяемая неповторимость» подарена Лариссе Андерсен судьбой» [1, с. 8]. Ларисса Николаевна Андерсен интересна своей жизненной историей и своей творческой натурой. Вот как об этом пишет Т. Калиберова во вступительной статье к книге: «Её судьба – калейдоскоп событий, чьи истории отражены в литературном наследии поэтессы». И далее: «Её стихи заставляют читателя влюбиться в лирическую героиню, они пробуждают желание сочувствовать ей»: *Где-то там, на этом свете, / Ты живёшь не для меня. / И растут не наши дети / У не нашего огня*<...> [1, с. 63].

Однажды в своём письме знакомому художнику Ларисса Андерсен написала: «Эмигрантская литература вымирает, так же как и авторы, а до России мы не дойдём» [1, с. 463]. К счастью, пророчество поэтессы не сбылось. В настоящее время имя Лариссы Андерсен известно многим читателям. О ней пишут, её творчество изучают. Поэзия Андерсен скрывает в себе множество тайн и загадок, которые необходимо разгадать.

Одной из таких загадок на сегодняшний день является своеобразный поэтический язык и художественный стиль лирических произведений Л. Андерсен, чему посвящены наши работы (Новикова А. А., Ипполитова Е. С., Плотникова Н. И.) [3, 7].

Таким образом, опираясь на опыт предшественников, в своих исследованиях мы выдвигаем в качестве приоритетных две задачи: во-первых,

дать художественное осмысление лирического Я героини и представить классификацию художественных поэтических образов и приёмов их создания; во-вторых, выявить лексические средства выразительности и их взаимосвязь с композиционными приёмами. Именно в этом нам видится своеобразие художественного мастерства и языковых достоинств лирики Лариссы Андерсен. Подобный подход к решению этих задач представляется продуктивным и открывает для нас новые перспективы в изучении литературного процесса Восточного зарубежья XX века и в целом дальневосточной литературы. Главное, чтобы каждый находил в стихах Лариссы Андерсен свой ответ и открывал бы для себя иной мир эмигрантской литературы, её вклад в единый процесс развития русской литературы XXI столетия.

Библиографический список

1. Андерсен Л. Н. Одна на мосту: Стихотворения. Воспоминания. Письма / Сост., вступ. ст. и примеч. Т.Н. Калиберовой; предисл. Н. М. Крук; Послесл. А. А. Хисамутдинова. – М.: Русский путь, 2006.
2. Вертинский А. Н. Ларисса Андерсен // Шанхайская заря. – Шанхай: Издательство Товарищество «Заря», 1940. – № 4820.
3. Ипполитова Е.С. Краски моря в лирике Л.Н. Андерсен / отв. ред. Д.П. Каркушин // Сб. материалов XXXI Международной научно-практической конференции: Актуальные проблемы в современной науке и пути их решения. В 2-х ч. Ч. II. – М.: Евразийский Союз Учёных, 2016.
4. Клевалина Н. Ларисса. – М.: «STORY», 2009. – С. 26-29.
5. Линник Ю.В. Заметки о поэзии Лариссы Андерсен // Моя газета. – М.: Русский путь, 2003. – № 72.
6. Масс Т. Унесённая эмиграцией: Неизвестная любовь Александра Вертинского / Живой Журнал: «Итоги недели», 2009. URL: <http://tanya-mass.livejournal.com/114940.html> (дата обращения: 16.02.2017).
7. Новикова А. А., Ипполитова Е. С. К вопросу о своеобразии лирики Лариссы Андерсен / Наука в современном информационном обществе // Материалы XII международной научно-практической конференции. – North Charleston, USA: Academic, 2017. Ипполитова Е. С., Плотникова Н. И. Образ дороги в судьбе и творчестве Ларисы Андерсен / Научный поиск: вопросы языка и литературы. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2016.
8. Семеро: Сб. стихотворений кружка «Молодая Чураевка» // Вступ. ст. А. Ачаира. – Харбин: Изд. Христианского союза молодых людей, 1931.
9. Хисамутдинов А. А. Русский литературный Шанхай // Вопросы литературы. – М.: Журнал «Вопросы литературы», 2013. – № 3.

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО

Л. Ханджани

*Кандидат филологических наук,
ассистент профессора,
University of Guilan,
г. Рашид, Иран*

Summary. This study is concerned with the literary criticism of VG Belinsky. The purpose of this work is to explain three different periods in Belinsky's literary criticisms. To this end, his works in these three periods have been reviewed. He is considered to be the father of Russian literary critical thinking. Moreover, Belinsky used his criticisms to bring about social reforms in his society. He is pioneer in this regard in the world.

Keywords: literature; criticism; Russian literature; works of art; V. G. Belinsky.

История русской литературной критики в современном изучении представлена неполно и во многих ее явлениях освещена недостаточно глубоко и объективно. В словаре Литературной энциклопедии терминов и понятий пишется, что литературная критика – это пристрастное интуитивно-интеллектуальное прочтение словесно-художественных текстов, пронизанное при этом интересами, волнениями, соблазнами, сомнениями, связующими словесное искусство с многоцветной реальностью жизни [1, с. 413].

Литературная критика — одна из составных частей литературоведения, Тесно связанная с историей и теорией литературы, занятыми преимущественно определением природы словесного творчества, установлением основных закономерностей эстетического освоения действительности, анализом классического литературного наследия.

Русская критика – явление столь же яркое и уникальное, как и русская классическая литература. Многократно отмечалось, что критика, будучи синтетичной по своей природе, играла громадную роль в общественной жизни России. Критические статьи В. Г. Белинского, А. А. Григорьева, А. В. Дружинина, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева и многих других заключали в себе не только подробный разбор произведений, их образов, идей, художественных особенностей; за судьбами литературных героев, за художественной картиной мира критики стремились увидеть важнейшие нравственные и социальные проблемы времени, и не только увидеть, но и порой предложить свои пути решения этих проблем.

Своими корнями история литературной критики уходит в далекое прошлое: критические суждения о литературе родились одновременно с появлением художественных произведений. Первые читатели из числа думающих, умудренных жизненным опытом и наделенных эстетическим чутьем и были, в сущности, первыми литературными критиками. Уже в эпоху античности литературная критика формируется как относительно самостоятельная отрасль творчества [2, с. 74].

Новый аспект в работах последних лет, посвященных истории литературной критики, преимущественно культурологический. При этом неизменно подчеркивается особая значимость критики не только для судеб литературы, но и в общем плане социального и культурного развития. Разговор о критике в ее родовых качествах, конкретно-исторических проявлениях снова приобретает политизированный, идеологизированный характер, выражая сегодняшнее отношение к тем социальным идеалам, которые на том или ином этапе защищала критика своим восприятием и интерпретацией литературы.

Величайшим представителем всей русской критики 19 века считается Виссарион Григорьевич Белинский (1811–1848). Именно он является подлинным создателем русской литературной критической мысли. До появления этого автора критические выступления зачастую сводились к банальному пересказу сюжета и его однобокой оценке исходя из личных предпочтений автора или выявлению стилистических недочетов в произведениях. Литературные площадки 18 века зачастую становились местом для сведения счетов между критиками.

В. Г. Белинский же выступил универсальным и оригинальным критиком, поднявшим русскую критику на небывалую до этого высоту, органично соединив глубокую теоретическую «проработку» произведения с ее художественным изложением в виде статьи или заметки. Он отличался независимостью взглядов, идейной принципиальностью, горячей полемичностью, за что и получил прозвание «Неистовый Виссарион». Принципиальность литературных воззрений писателя подтверждает и то, что произведения одних и тех же авторы могли получить у него различную оценку. Например, очень противоречивое отношение сложилось у него к Гоголю.

В творчестве критика принято выделять 3 периода: 1. Период «Телескопский» (1834–1836), когда он работал в изданиях Надеждина «Телескоп» и «Молва»; 2. период «примирения с действительностью» (1837–осень 1840), самая мрачная пора в жизни критика, в это время критик был увлечен идеями Гегеля; 3. «петербургский» период (1841–1848), открывающийся статьей «О стихотворениях Лермонтова» и заканчивающийся обзором «Взгляд на русскую литературу 1847 года», время своеобразного подведения итогов, осмысления путей русской культуры и утверждение реализма как ведущего жанра в русской литературе.

Имя В. Г. Белинского на протяжении XIX–XX веков было своеобразным барометром самосознания российского общества: интерес к его литературно-критическому наследию то возрастал, то падал соответственно колебаниям этого самосознания. При жизни критика его литературно-общественные статьи вызывали большой интерес, были критерием оценки многих литературно-творческих явлений и фактов. Но с 1848 года, в период нарастания революционных событий на Западе, было запрещено даже упоминание имени критика, запрет распространялся на все его литератур-

но-критические статьи и рецензии. С 1857 года запрет был снят, а в период пролетарского переворота (1917) имя Белинского стало вдруг знаменем авангарда революционной демократии в России. С конца прошлого века и по сей день имя и научные труды литературного критика вновь подвержены многозначительному умолчанию или преднамеренному искажению их исторической достоверности. Может быть, действительно, «история всегда пишется победителями. И когда происходит столкновение двух культур, проигравший как бы вычёркивается, а победитель начинает писать новые книги по истории, книги, прославляющие его деяния и унижающие побеждённого противника» [3, с. 309].

Для Белинского в 1834–1836 гг. главный, отличительный признак творчества состоит в единстве чувства и мысли. Белинский обратил внимание на эмоциональность как особенность литературы. По мнению Белинского, мысль художественного произведения всегда выражается через чувство. Критик утверждает, что чувство является первым условием творчества. Это подступ к теории художественного пафоса.

В 1838–1840 гг. у Белинского возникает новое представление о художественном образе и оно уже не определяется просто как творчество. Оно определяется скорее через форму художественного произведения. Постоянное стремление к сближению искусства с действительностью, осознание его как своеобразного зеркала жизни привело Белинского к окончательной формулировке сущности искусства, высказанной им в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Критик утверждал: «Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир». При этом он тут же заметил, что в художественном произведении обязательно отражается личность поэта – «сына своего времени», его взгляды, чувства и мысли. Содержание литературы (искусства) – реальная действительность, данная в осознании, в осмыслении ее творческими личностями – таков окончательный вывод критика [4, с. 361].

Говоря о художественной форме произведения, Белинский никогда не отрывает форму от содержания. То есть, содержательность формы – вот исходные позиции Белинского в определении особенностей формы и содержания искусства. Красота, по мнению Белинского, рождается только в тождестве идеи и формы.

В начале 40-х годов проблема личности стала важнейшей в развитии эстетики и литературной теории Белинского. Она была для критика не только социально-политической, но также эстетической и историко-литературной проблемой.

Раскрывая сущность субъективности, Белинский отмечает: преобладание внутреннего (субъективного) элемента в поэтах обыкновенных есть признак ограниченности таланта. У них субъективность означает выражение личности, которая всегда ограничена, если является отдельно от общего [5, с. 281]. Значит, по мнению Белинского, субъективность принима-

ется в смысле внутреннего элемента духа, а не выражения ограниченной личности.

Каждая эпоха русской литературы имела свое сознание о самой себе, выражавшееся в критике", – писал В. Г. Белинский. С этим суждением трудно не согласиться.

Библиографический список

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук, ИНИОН, [Федер. прогр. книгоизд. России]; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001.
2. Литература: Справочные материалы: Книга для учащихся; Тураев, С. В.; Тимофеев, Л. И.; Вишневский, К.Д. и др.; Изд-во: –М.: Просвещение, 1988.
3. Дэн Браун. Код да Винчи. Пер. с англ. Н.В. Рейн. – М.: Метадор, 2005.
4. Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах; Под общей редакцией Ф. М. Головенченко; ОГИЗ, ГИХЛ, – М., 1948.
5. Фридлиндер Г. М. Белинский как теоретик литературы / Г. Фридлиндер // Литературное наследство. Т. 55: В. Г. Белинский: в 3 т. Т. 1 / гл. ред. П. И. Лебедев-Полянский. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 259–284.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДЕТСКОЙ КАРТИНЫ МИРА (на примере романа Р. Бредбери «Dandelion Wine»)

Р. Е. Шкилёв
Д. Г. Иванова

*Кандидат филологических наук, доцент,
студентка,
Елабужский институт,
Казанский федеральный университет,
г. Елабуга,
Республика Татарстан, Россия*

Summary. The subject of childhood is considered in this article. The statements of the main characters of the analyzed novel reflect versatility of feeling of the outside world through a prism of children's reality.

Keywords: childhood; children's picture of the world; autobiographical novel; discoveries; growing.

Пора детства для каждого человека является особенной. Проблема детства в литературе была и остается актуальной. Многие авторы, начиная писать свои произведения, рассказывают о детстве своих героев, так как именно от этой поры зависит очень многое, в том числе развитие сюжета. Многие произведения являются автобиографическими, то есть основаны на прожитых событиях самих авторов. «Dandelion Wine» – это автобиографический роман, выделяющийся среди остальных произведений Рэя Бредбери описанием личных, глубоких переживаний и чувств автора.

Целью данной статьи является анализ детской картины мира глазами главных героев. В ходе исследования были применены следующие методы: метод семантизации, текстовый поиск, метод выборки, метод «изъяснения».

Главными героями анализируемого романа являются Дуглас и Том Сполдинг. Их дедушка каждое лето готовит вино из одуванчиков, пока ребята заняты приключениями, происходящими в их маленьком городе Гринтауне.

Все события, описываемые в романе, происходят летом. В начале романа двенадцатилетний мальчик Дуглас и его младший брат, десятилетний Том, находятся на пикнике с их дедушкой. Том, будучи очень общительным мальчиком, перечисляет все свои открытия, сделанные им, и добавляет к этому: «Last February...Held a matchbox up in a snowstorm, let one old snowflake fall in, shut it up, ran inside the house, stashed it in the icebox!» [3, с. 6]. Только дети, будучи наивными и искренними, додумываются до столь необычных идей. Том хотел тем самым, возможно, удержать кусочек зимы, как Дуглас, в свою очередь, думал о том, что можно удержать лето в бутылках, наполненных вином из одуванчиков.

Мысли Дугласа, посетившие его во время рассматривания в витрине с его отцом новой пары теннисных туфель, наполнены не менее значительными мыслями для размышления: «For last year's pair were dead inside...But by the end of summer, every year, you always found out, you always knew, you couldn't really jump over rivers and trees and houses in them, and they were dead. But this was a new year, and he felt that this time, with this new pair of shoes, he could do anything, anything at all» [3, с. 43]. Теннисные туфли, по мнению Дугласа, необходимо было ежегодно менять. Покупка теннисных туфель означала движение вперед. Жизнь никогда не стоит на месте и необходимо меняться вместе с ней. Поэтому он был удивлен, узнав, что теннисным туфлям продавца обуви было около 10 лет.

В следующем предложении показан элемент образа мышления одного из главных героев: «...I'm going to divide the summer up in two parts. First part of this tablet is titled: RITES AND CEREMONIES. [...] Now here in back, like I said, is DISCOVERIES AND REVELATIONS or maybe ILLUMINATIONS, that's a swell word, or INTUITIONS, okay?...» [3, с. 23]. У братьев были свои дневники, куда они записывали свои открытия, различные мысли, которые приходили им на ум ежедневно. Каждый день происходило что-то новое для них и для того, чтобы не забыть об этих открытиях, Дуглас поделил блокнот на 2 раздела, такие как: «RITES AND CEREMONIES», где он описывал обыденные дела, а в другой раздел «DISCOVERIES AND REVELATIONS» записывал мысли, которые посещали его.

Ярким примером детской реальности является выражение Дугласа: «I never thought of that. That's brilliant! It's true. Old people never were chil-

dren!» [3, с. 54]. Дети никогда не склонны задумываться о том, что когда-нибудь они повзрослеют. Они думают, что всегда останутся детьми, и уверены в том, что завтрашний день будет наполнен такими же детскими радостями, что и прошлый.

Проанализировав вышеуказанные примеры высказываний главных героев, создается целостный образ детской картины мира, то есть их чувств, переживаний, а также размышлений. Можно сделать вывод о том, что дети склонны к рассуждениям, которые, возможно, несвойственны для взрослых людей. Несмотря на то, что взрослые люди также переживали этот период в жизни, их образ мышления, взгляды и убеждения со временем изменились. Устои общества заложены таким образом, что каждому человеку необходимо взрослеть, поэтому читатель, завершая чтение данного произведения, вновь погружается в детство, узнавая себя в лице братьев Сполдинггов.

Библиографический список

1. Маслова О. О. Концепт детства в научной и художественной традициях 20 века. Ярославль, 2005.
2. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб, 2000.
3. Ray Bradbury Dandelion Wine. – М.: Айрис-Пресс, 2008. – 320 с.



III. THEORY AND HISTORY OF ART



ВОСПРИЯТИЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В ПРОЦЕССЕ ПОСЕЩЕНИЯ «КАМЕРНЫХ» ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ

Е. В. Звонова
М. Б. Соселия
А. И. Егорова

*Кандидат педагогических наук, доцент,
студенты,
Московский педагогический
государственный университет,
г. Москва, Россия*

Summary. Examined in the article is the meaning of the ‘cultural-historical time’ concept as the complex interdisciplinary category acting as a basic constant of consolidation of affective and cognitive components in cognition of the world by a person. Results of a pilot research of feeling of cultural and historical time of visitors of the museum are presented in article.

Keywords: cultural-historical time; unity of affective and cognitive components; sense.

Культурно-историческое время – это опосредствованная в виде артефакта конкретная ситуация, которая связана с календарными датами или конкретной хронологией. В содержание понятия культурно-исторического времени вкладывается гносеологический аспект в изучении времени человеческой жизнедеятельности. Культурно-историческое время делает возможным понимание существования человека в истории, опосредствует отношение людей к настоящему, прошлому и будущему, определяет смысл человеческого существования. Мерой оценки культурно-исторического времени выступают аффекты, мысли и действия, это время духовное, доминантой которого являются представления человека о вечности, о смысле, о ценностях [2].

Осмысление искусства как феномена культуры – особый экзистенциальный опыт существования человека, где встречаются вечное и вневременное. Культура – временной феномен, где встречаются и взаимодействуют время и вечность – изменяющееся и неизменное. Традиционно основными темами искусства являются обращения к природе, к Богу и человеку, что по сути является эстетическое осмысление того, что включает в себя феномен человечности. Открытость исторического события новому пониманию тождественна открытости художественного произведения [1].

Культура, являясь сложной, саморазвивающейся системой, оформляется и существует лишь тогда, когда все ее основные подсистемы трансцендируют к «целому» этой культуры, когда они современны не только в хронологическом смысле, а в аспекте событийственно онтологическом.

Принадлежность события к настоящему в культуре не зависит от его хронологической локализации. В данном случае речь идет не об историческом событии в его подлинном смысле, а о его образной форме, в какой оно представлено в культуре. Художественная форма выступает как специфическое оформление мысли [4], поскольку центральным звеном в диалоге и самом существовании истории, культуры и времени является человек.

Таким образом, культурно-историческое время дается в единстве знания и чувства. Произведения искусства как художественные артефакты изначально, по своей коммуникативной сущности, направлены на общение и воспитание, но происходит данный процесс только при собственной активности человека [3].

Чувство культурно-исторического времени выступает продуктом активного интеллектуального труда и эмоционального постижения, результатом которого есть понимание морального закона. Знание фактов, хронологии, имен не приводит к формированию чувств. Человеческое постижение истории есть сопричастность к человеческой культуре, изучение истории есть акт мысленного включения в познаваемый и переживаемый исторический процесс, событие или данность. Активность включения человека во временную последовательность рассматривается как уровень проживания и понимания культурно-исторических реалий.

Чувство культурно-исторического времени является полимодальным явлением, объединяющим интеллектуальное знание и эмоциональное отношение человека, оно с особой силой отражено в произведениях искусства. Во-первых, потому, что произведения искусства являются глубоко историческими конструктами – они воплощают характерные и специфические культурно-исторические средства – знаки и символы художественного языка определенной культуры, определенного культурно-исторического времени. Во-вторых, произведения искусства являются вневременными конструктами – они не теряют возможности вступать в диалог с представителями дальних культур и дальних исторических эпох, поскольку содержат информацию об общечеловеческих ценностях, об эмоциональном взаимоотношении и взаимопостижении человеком окружающего мира.

В этом отношении небольшие «камерные» музеи, расположенные в исторических зданиях и в своих интерьерах сохраняющие дух исторической эпохи, являются уникальными, целостными артефактами.

В эмпирическом исследовании приняли участие 175 человек, в разное время посетившие музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, который был создан на основе личной коллекции произведений русского искусства XVIII–XIX вв. и открыт 11 февраля 1971 г. вв. В настоящее время собрание музея насчитывает около 3000 единиц живописи, графики и декоративно-прикладного искусства [5].

Музей обладает одним из самых значительных собраний произведений В. А. Тропинина – основоположника «московской школы» живописи,

любимого портретиста Москвы 1-й половины 19 века, а также работ выдающихся художников прошлого: И. Я. Вишнякова, И. П. Аргунова, А. П. Антропова, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, С. Ф. Щедрина, С. С. Щукина и др. Здание и обстановка музея В. А. Тропинина сохраняет атмосферу старинного московского дома.

Исследование проводилось при помощи анкеты и интервью, которые помогли получить следующие результаты: из 175 человек, 73 пришли в музей, выполняя задание, полученное в учебном заведении, эту группу составили студенты и их друзья, школьники и их родители. 20 человек оказались постоянными посетителями и поклонниками данного музея – они следят за всеми объявлениями, посещают мероприятия, стараются участвовать в жизни музея. 70 человек пришли случайно (приехали на праздники в Москву и решили посмотреть достопримечательности, гуляли в этом районе, никогда не были в этом музее и решили посмотреть и т. д.) 12 человек оказались увлеченными посетителями музеев – они много путешествуют по всему миру, интересуются живописью, декоративно-прикладным искусством, архитектурой, историей. Посещение данного музея было целевым мероприятием.

Практически на всех посетителей музея произвел хорошее впечатление: понравились картины, интерьер. 103 человека отметили позитивное воздействие картин В. Тропинина, не смотря на тяжелую судьбу, сумевшего создавать светлые образы современников. 75 человек сказали, что вообще раньше почти ничего не знали о жизни данного художника и это было для них личным открытием, но знаменитый портрет А. С. Пушкина узнали все участники опроса.

В результате проведенного опроса были сделаны следующие выводы: большая часть посетителей, фактически целевая аудитория «камерных» музеев может составлять случайные посетители, для которых необходимо разрабатывать и внедрять современные, активные пропедевтические мероприятия (например, мини-презентации в специальной смотровой комнате). Для данных мероприятий необходимо продумывать и экспериментально проверять степень психологического воздействия выбранных средств (музыки, сопоставления фактов биографии и исторических фактов). Основной целью может выступать формирование чувства культурно-исторического времени.

Библиографический список

1. Звонова Е. В. Содержание понятия «чувство культурно-исторического времени» в современной науке // Вестник Российского нового университета. - 2013. - № 1. - С. 34-38.
2. Зинченко В. П. Человек в пространстве времен // Развитие личности. - 2002. - №3. - С. 23-50.
3. Леванова Е. А., Тарабакина Л. В. Воспитание глубины чувств в контексте принципа творческой самостоятельности С.Л. Рубинштейна / Философско-психологическое

наследие С. Л. Рубинштейна / Под редакцией К. А. Абульхановой. - Москва, 2011. - С. 271-278.

4. Шадриков В. Д. Некогнитивная психология: монография. – М.: Университетская книга, 2017.
5. <http://allpainters.ru/tropinin-vasilij.html>

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ПЕСЕН ФРАНЦА ШУБЕРТА

А. А. Кувшинова

*Магистр,
Крымский университет культуры,
искусств и туризма,
г. Евпатория, Республика Крым, Россия*

Summary. In this article is narrated about features of musical poetic diction of songs Franz Schubert. It's about literary basis of his songs and about musical and figurative motives and their embodiment in vocal creativity.

Keywords: Franz Schubert; musical poetic diction; literary basis.

Обращение к творческому наследию Франца Шуберта является актуальным как для вокалиста-исполнителя, так и для исследователя. Однако, исследование творчества композитора не мыслимо в отрыве от времени, в котором жил и творил композитор: изучение первого неизбежно влечёт за собой необходимость изучения второго. Требования эпохи, естественно, отразились и на творчестве Франца Шуберта. Однако, нельзя забывать о том, что именно Ф. Шуберт является родоначальником романтизма в музыке.

Огромную ценность несёт работа над музыкальными произведениями Франца Шуберта для воспитанников музыкальных школ, училищ и высших учебных заведений. Работа над его вокальными произведениями позволяет развить как технические навыки вокалисты, так и его образное мышление, умение эти образы передавать в своём исполнении.

За годы жизни и творчества Франц Шуберт обращался к творчеству многих широко известных, а порой и известных только в узких кругах поэтов. В ранний период творчества композитор отдавал предпочтение представителям «старой немецкой школы»: Клаудиус, И. Г. Якоби, Штольберг, Маттисон. Также известно, что самое большое количество песен Шуберт написал на стихи Гёте – порядка 70, около 40 произведений на стихи Шиллера. Но, говорить о «привязанности» к кому-нибудь из «гигантов» не следует. В творческом наследи композитора заметны около 60 имён поэтов, на которые написаны по 1–2 произведения. Позже Шуберт начинает интересоваться немцами-современниками, например, Мюллером, Гейне, Рельштабом.

Анализируя творчество Франца Шуберта можно понять, что поэзия, которую выбирал композитор, большинством представляет одну, но весьма широкую эпоху – эпоху становления немецкой литературы Нового времени. Понимая литературный период с конца 18 – начала 19 века, следует отметить, что он насыщен несколькими переплетающимися направлениями и стилями. Иногда они сходны как ранний романтизм и творчество йенских авторов, а порой, находятся в полном противоречии, таких как романтизм и классицизм. Объединяют всё вышесказанное воедино «вечные» темы и образы: природа, любовь, страсть, страдания, смерть, странствия.

Признаков романтизма ещё много. Пожалуй, самым точным определением является выражение П. А. Вяземского: «Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметыв, как обозначить его, как наткнуть на него палец?». Конечно, существует условный набор признаков и предпочтений по темам, которыми принято определять романтизм в искусстве. Основополагающими, пожалуй, следует считать отдалённость идеала, как в прямом, так и переносном смысле, томление героя по этой причине, а также двойственность и противоречивость: жизнь-смерть, чувство-разум, радость-страдание. Раздвоенность, таким образом, тоже можно выделить как основной принцип романтизма.

В контексте произведений авторов, к которым за свой творческий путь обращается Франц Шуберт, можно выделить закономерность: идеалы в творчестве Новалиса, Шлегеля, Тика (обращение к ним происходит в начале творческого пути) в большинстве находят этот недостижимый идеал: прекрасную страну, возлюбленную и даже гармонию; для поэтов-романтиков следующего периода (Мюллера, Гейне, Гёте) прекрасная страна, девушка и гармония оказывается всё-таки не постижимой. Хотя, такое понимание вещей тоже не может быть досконально правдивым, ведь в своих скитаниях герой находит, как кажется, идеал, но в большинстве своём, он оказывается ложным. Таким образом, одним из критериев подлинности идеала становится его недостижимость. Логичным продолжением фиаско становится томление героя.

В системе образов романтической эпохи тема именно любви становится своеобразной призмой для всех вышеперечисленных тем. В ней же проявляется и отдалённость, и двойственность реального и восплаемого, она становится причиной и объектом томления, перетекающего в скитания. Она становится смыслом жизни героя-романтика: «в ответе своего «ты» находит его «Я» не только «своё бесконечное единство» – Ф. Шлегель; «О, любовь! Ты открываешь нам вечность, ты ключ от бездны, через тебя мы находим самих себя и Бога...» – Л. Тик.

Любовный сюжет, названный по первой строке стихотворения Гёте «Близость любимого» – «Ich denke deiri» – лейтмотив эпохи романтизма. Гёте – не первый поэт, обратившийся к переживаниям героя о разлуке с любимой, но он сделал эту тему символом эпохи. Через произведения Гёте

(и не только) к этой же теме притрагивается и Франц Шуберт: «Далёкой» – на стихи Залиса, «Аделаида», «Воспоминание» на произведения Маттисона и другие.

Ещё один важный образ, наблюдаемый у романтиков – соперник. Зачастую он – воплощение зла и его появление – предзнаменование измены возлюбленной и краха надежд героя. Гейне в цикле «Сновидения» из «Юношеских страданий» описывает его так: «Он сердцем был ничтожен, мелок, жалок, хоть с виду благороден, даже смел». Подобным образом, авторы подчёркивают негативные личные качества соперника. Стоит отметить, что этот персонаж в некоторых отдельных случаях является тенью героя. О «подмене» говорит и Гейне в произведении «Двойник».

Есть в наследии Шуберта произведения, в которых смена мажорно-минорных наклонений происходит на двух повторяющихся фразах. На примере песни «Борьба» на стихи Шиллера такая смена одноименных тональностей происходит. Рассказ героя о борьбе чувства долга с желаниями проходит в музыкальной ткани через несколько смен тональностей. В середине внутренней борьбы героя, перенесённой на музыку видно, как первый раз фраза «*sie liebt mich*» («любим я» из перевода М. Павловой) звучит в мажоре и сразу окрашивается минором. Принципиален факт того, что эту фразу Шиллер не повторяет в одноименном стихотворении, а выбранный автором повторный окрас, наглядно демонстрирует романтические дилеммы – кажется, только обретя любовь, герой слышит отказ от данных обещаний.

Пример №1 Ф. Шуберт, сл. Шиллера «Борьба», перевод М. Павлова



Отчётливо выражено в песнях композитора понятия блаженства и страдания. Им отдан целый ряд конкретных образов и тем. Так, например, заметно, в песенном языке Шуберта Ми мажор – это либо спокойною любовование, либо блаженная смерть. Именно эта тональность выбрана композитором для написания песен «К радости» и «Блаженство». Если разобратся, то в обоих примерах, не смотря на светлые названия, следуя романтическим устоям, речь идёт о загробном мире и блаженстве освобождения от мирских мук.

Ещё одним характерным для Шуберта приёмом выражения устойчивых образов можно отметить аккордовую пульсацию триолями. Зачастую

он используется при демонстрации звёздного света или при упоминании любви. Однако, иногда эти понятия становятся смежными и часто звёздный свет в мечтания романтического героя и символизирует любовь. Например, в «Аделаиде» герой видит любимый образ, который «светлой звёздной равнине».

Из мирового наследия композиторов эпохи барокко видно, что интервал уменьшенная кварта часто использовался как символ распятия Христа (например, в работах В. Носиной), но конечно и другие его трактовки тоже имеются. В контексте обзора песен Шуберта можно видеть, что композитор чаще всего придерживается барочных принципов использования этой интонации. Как примеры можно рассмотреть песни «О скорби Марии», «Образ Марии», «Застывшие слёзы».

Интонация уменьшенной кварты также встречается и в упоминаниях страданий, в том числе страданий любовных (например, «Атлант», «Двойник», «Она была здесь»), что также характерно для барочных произведений и песнях композиторов-современников Шуберта.

В контексте разбора темы страданий в песнях Шуберта, нельзя забывать и о тональных характеристиках темы. Тональность До минор у Шуберта – выражение любовного страдания: «Любовью я обманут», «Юноша у ручья»; До диез минор конкретизирует романтическое желание смерти: «Скиталец», «Утешение», «Юноша и смерть». К сфере смерти можно отнести и ре минор. Такой вывод можно сделать анализируя песню «Девушка и смерть», которая написана в этой тональности, а также потому, что в ряде произведений композитора на словах «Sterben» и «Tod» («умирание» и «смерть») появляется именно ре минорная окраска. Таким образом, упомянутый выше ми мажор – символ блаженной смерти, а ре минор – смерти-страдания. «Путешествие в ад» иллюстрирует и это средство выразительности.

Обобщая вышесказанное, в песнях Шуберта можно найти весь спектр образов эстетики эпохи Романтизма. Часто, кажущиеся изобразительными приёмами моменты, играют огромную роль и передают в произведениях, казалось бы понятных, скрытый, более глубокий смысл. «Слова между строк» становятся видны лишь разобрав их в контексте присущих композитору музыкально-поэтических образов. Зачастую они устойчивы и увидеть скрытое, зная шубертовские приёмы выражения становится не сложно.

Таким образом, музыкально-поэтический язык песен Шуберта проявляется через:

- Прямое прочтение поэтического текста – музыкальный «рисунок» внешнего мира, чувств, движений через музыкальное полотно.
- Метафоры появляются, когда прямой стихотворный текст не способен отобразить полной картины, которая видна композитору.

- И новый смысл появляется тогда, когда текст не комментирует происходящего, но музыка проявляет его сполна или же с помощью музыки слушателю открывается финал раскрываемой истории.

Библиографический список

1. Венок Шуберту: 1828–1928. Этюды. Материалы / Под ред. К. Кузнецова М., 1928.
2. Коломийцева В. П. Тексты песен Франца Шуберта. – Л.: Издательство «Тритон», 1933.
3. Михайлов А. В. Языки культуры: риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. Учебное пособие по культурологии. – М.: Издательство «Языки русской культуры», 1997.
4. Михайлов А. В. О немецкой романтической поэзии. Поэзия немецких романтиков. – М.: Издательство «Художественная литература», 1985.
5. Стручалина Э. А. Взаимоотношение гармонии и формообразования в песнях Шуберта : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения, Вильнюс, 1989.
6. Хохлова Ю. Н. Воспоминания о Шуберте / Сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Н. Хохлова. – М.: Издательство «Музыка», 1964.
7. Хохлов Ю. Песни Шуберта. Черты стиля. М, 1987, с. 108-111.

ПРЕДАНИЕ О СИНЕЙ БОРОДЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ М. МЕТЕРЛИНКА И Б. БАЛАЖА (к вопросу о цвето-световой стороне драматургии)

А. С. Маркова

*Кандидат искусствоведения,
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова,
г. Саратов, Россия*

Summary. This article is an attempt to highlight one of the least studied aspects of the symbolist drama – its scenographic component. Of all the elements of the scenography, a color and light solution is considered for two works for the theater: M. Maeterlinck's fairy tale "Ariana and the Blue Beard" and the drama mystery of B. Balazs "The Duke of Bluebeard's Castle". The scientific hypothesis is that the color-light side plays a fundamental role in the dramaturgy of plays, most fully reflects the semantic aspect of works, influences the composition.

Keywords: European symbolism; Works for the Drama and Opera; symbolist dramaturgy; scenography; color and light solution; the legend of the Bluebeard; the symbolism of the door, the number seven, precious stones.

История о Синей Бороде является одним из популярных бродячих сюжетов, который нашёл отражение в европейском искусстве. Перекликаясь с другим не менее знаковым для культуры Нового времени повествованием о мужчине, губившем женщин, – с легендой о доне Жуане, – предание о Синей Бороде нашло самостоятельное воплощение в творчестве самых разных авторов. За последние несколько столетий к этому сюжету

обращались Ш. Перро, А. Гретри, Л. Тик, Ж. Оффенбах, А. Франс и др. На исходе XIX века бельгийский драматург-символист Морис Метерлинка предложил свою версию событий из жизни Синей Бороды. Правда, внимание писателя в большей степени сконцентрировано не на главном мужском персонаже, а на судьбе его последней жены. На это указывает и название пьесы – «Ариана и Синяя Борода или Тщетное избавление» (1896); в нём на первое место вынесено имя героини. Такое положение вещей с выдвиганием на передний план женского образа в полной мере соответствует символистской направленности сочинения, и является характерным для творчества Метерлинка тех лет.

Был и ещё один автор, имя которого сейчас вспоминают довольно редко, – это Бела Балаж. Венгерский писатель и теоретик кинематографа, в молодости он также примыкал к движению символистов. В начале XX столетия Балаж создал драму-мистерию «Замок герцога Синяя Борода» (1910), запомнившуюся, в основном, благодаря одноимённой опере своего соотечественника Белы Бартока. Композитор использовал как либретто текст Балажа без каких-либо изменений, что породило довольно устойчивое мнение о том, что пьеса «Замок герцога Синяя Борода» изначально является оперным либретто. «Бела Балаж, создавая оперное либретто по мотивам драмы Метерлинка, стремился существенно переосмыслить заимствованный сюжет, облечь его в своеобразную национальную форму» [3, с. 271], – отмечал музыковед И. В. Нестьев. Однако эта драма была поставлена и как самостоятельное произведение; она имела собственную, пусть и не долгую, сценическую жизнь. Писатель заявлял: «Моя мистерия родилась из общей веры нашей общей молодости. Она была написана не специально для либретто. Мистерию исполняли и без музыки на одном из утренников журнала “Nyugat”» [Цит. по: 5, с. 98]. Примечательно и то, что советский исследователь Нестьев указывает на прямую взаимосвязь драмы Балажа и пьесы Метерлинка, а не других более ранних литературных источников. Обращение к одному сюжету у разных авторов рубежа XIX–XX веков говорит в пользу того, что предание о Синей Бороде имело важное значение для представителей символизма.

Одной из особенностей символистских сочинений является новое понимание драматургии. В отношении драматургического решения пьес М. Метерлинка в исследовательских работах закрепился ряд определений, которые уже давно стали частью символистской терминологии: «статический театр», «второй диалог», «театр молчания» [6, с. 10–11]. Эти термины применяются по отношению к театральным работам не только Метерлинка, но и к произведениям других авторов-символистов. Указанные стороны драматургического процесса достаточно широко изучены, однако, есть компоненты, которые пока освещены в меньшей мере. Один из них – роль сценографии в драматургии символистских сочинений.

Такие составляющие как костюмы актёров, декорационное и световое оформление сцены приобретают большой вес именно в символистской драматургии. В тексте пьесы авторские ремарки относительно сценографии могут быть и развёрнутыми, и достаточно лаконичными, но в любом случае они предполагают точное следование указаниям драматурга при постановке произведения в театре. Из перечисленных сценографических компонентов в данной работе будут подвергаться рассмотрению цветовое и световое решение пьесы-сказки М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода» и драмы Б. Балажа «Замок герцога Синяя Борода». В композиции обоих сочинений прослеживаются общие закономерности, обусловленные драматургической логикой. Основу цвето-световой стороны драматургии составляет эпизод открывания дверей. В одноактной драме Балажа всё действие построено на поочерёдном открывании таинственных дверей в замке Синей Бороды. В трёхактной сказке Метерлинка этому событию отведено первое действие, при этом процедура открывания дверей, во многом, является отправной точкой для развития сюжета в дальнейшем. «Дверь соединяет два мира: конкретный и универсальный, поэтому символ двери в пьесах Метерлинка всегда имеет особую значимость» [4, с. 120].

Количество дверей у обоих авторов равно семи. Символику числа семь можно проследить в культурах разных народов – от семи сыновей Брахмы в индуизме до семи небес рая в иудаизме, христианстве, исламе. Семь – последнее неделимое число в ряду простых целых однозначных чисел. Конечно же, символизм в искусстве рубежа XIX–XX веков не мог обойти стороной символику числа как таковую, и числа семь в частности. Среди сочинений Метерлинка, например, есть пьеса «Семь принцесс» (1891), а сказочная новелла бывшего парнасца А. Франса, появившаяся в конце 1900-х годов, называется «Семь жён Синей Бороды». Складывается впечатление, что именно история о Синей Бороде «притягивает к себе» число семь.

У Метерлинка двери в зале замка внешне не идентичны. Есть одна центральная дверь, она открывается золотым ключом, и шесть небольших – по три с каждой стороны от неё; эти двери отпираются серебряными ключами. В драме Балажа снаружи все двери одинаковы, и все они большего размера. Подобная иерархия дверей у Метерлинка сразу наводит на мысль, что большая дверь должна иметь особое значение. Это подтверждается развитием сюжета, уже в конце первого действия выясняется – за указанной дверью скрывается подземелье с прежними жёнами Синей Бороды. Внешнее сходство дверей у Балажа, позволяет сохранить интригу практически до самого конца драмы, так как дверь, за которой спрятаны жёны, в этом случае, неотличима от прочих.

Поскольку в истории о Синей Бороде для главной героини процесс открывания дверей сопряжён с процессом поиска истины, именно трактовка этого эпизода приобретает первостепенное драматургическое значение.

Являясь носителем некой тайны, каждая дверь должна быть уникальной. В тексте Метерлинка из диалога новой жены Арианы со своей Кормилицей становится понятно, что такой маркер найден автором – это символика драгоценных камней. В пьесе эти сокровища представлены различными ювелирными изделиями. «Он вручил мне ключи от комнат, где хранятся свадебные украшения» [2, с. 245], – говорит Ариана. Каждая комната за дверью своей содержит изделия, изготовленные из камня только одного типа. Это предполагает драматургический акцент на одном цвете, что будет появляться при открытии каждой новой двери и добавляться к предыдущему.

Камни и цвета, точнее, световые лучи осветительных приборов, предстают перед глазами персонажей и публики следующим образом (цветовая градация приводится по авторским указаниям в тексте):

- 1-я дверь – аметисты (сиренево-лиловый);
- 2-я дверь – сапфиры (сине-голубой);
- 3-я дверь – жемчуг (молочно-серебряный);
- 4-я дверь – изумруды (зелёный);
- 5-я дверь – рубины (красный);
- 6-я дверь – бриллианты (все цвета радуги (спектр) – максимальная насыщенность цветом и светом);

7-я дверь – темнота (отсутствие какого-либо цвета – чёрный цвет).

Шесть дверей из семи представляют своеобразное испытание – искушение драгоценными камнями, как символами красоты и богатства. Все двери открывает Кормилица и сразу же попадает под их власть, тогда как Ариана проявляет большую стойкость. Её сопротивление оказывается сломленным только после появления радужной россыпи бриллиантов. Этот момент становится первой кульминацией первого акта. Она отмечена цветовым разнообразием, которое вбирает в себя и те цвета, что последовательно представали взору при открывании предыдущих дверей. Открытие 6-й двери подаётся автором как концентрация на экстатическом состоянии, в которое впадает Ариана при виде бриллиантовых украшений. Намёк на драматургический перелом предвосхищает уже 5-я дверь, когда в сиянии рубинов героиня усматривает символ крови, что порождает недобрые предчувствия. В этой ситуации красный цвет воспринимаются ею как знак приближения к заветной цели – 7-й двери.

7-я дверь знаменует попаданием в темноту после яркого света, ослепившего девушку. В этот момент осуществляется переход от одного типа восприятия внешнего мира к другому. Ариана на какое-то время оказывается лишена зрительного информационного канала, и её внимание концентрируется на слуховом. В темноте 7-й двери она не может видеть жён Синей Бороды, но может слышать их пение. Здесь писатель выделяет вторую кульминацию трагического характера. После восторга и кратковременного забвения, вызванного красотой бриллиантов, женское пение и

мрак возвращает героиню к действительности. Эта временная слепота также имеет символическое значение. Она становится отражением внутреннего видения, способности узреть истину, благодаря наступившей темноте.

Цвето-световое решение первого действия пьесы Метерлинка «Ариана и Синяя Борода» идёт по принципу нарастания освещённости сцены и обогащения цветовой палитры. От умеренно среднего освещения, которое достигается люстрами под потолком залы замка, драматургия развивается через появление на сцене цветных лучей прожекторов. В начале, это холодные коротковолновые цвета спектра (1-я и 2-я двери), затем переход к монохромности (серебристо-белый жемчуг); из тёплых длинноволновых цветов представлен только красный в комнате с рубинами. Несмотря на то, что последняя дверь не излучает света, это не лишает сцену достигнутой освещённости. 7-я дверь, как самая важная по сюжету, даёт драматургический контраст за счёт отсутствия цвета. В пёстрой палитре появляется зияющая чернота, она-то и ставит необходимый смысловой акцент.

Двери в драме Б. Балажа «Замок герцога Синяя Борода» несут смысловую нагрузку близкую метерлинковской. Но в сочинении венгерского драматурга помимо мотива искушения прекрасным присутствует ещё и мотив устрашения:

1-я дверь – застенок (красный);

2-я дверь – оружие (жёлто-красный свет) – выступает как продолжение символики 1-й двери.

3-я дверь – сокровища (золотой луч);

4-я дверь – сад (голубой луч);

5-я дверь – земли Синей Бороды (свет солнца);

6-я дверь – пруд слёз (свет гаснет).

7-я дверь – прежние жёны Синей Бороды (сначала сцена погружается во мрак, затем снова появляются лучи первых четырёх дверей, и последним – серебристый лунный луч из 7-й двери).

Можно сказать, что Балаж развивает и усложняет смысловую (и цвето-световую) символику дверей. При этом совпадение не только количества дверей, но и композиционное положение данного эпизода, и его драматургическая значимость, могут служить подтверждением того, что венгерский автор знал пьесу Метерлинка, частично использовал её для своего сочинения. Если в сказке бельгийского автора комнаты таят в себе только драгоценные украшения, олицетворяющие соблазн для женщины, то у Балажа двери скрывают разные материальные объекты. Можно обнаружить, что символика дверей влияет на их композиционно-смысловую группировку: 1-я и 2-я двери – попытка запугать (красный цвет – символ крови, насилия), 3, 4, 5-я двери – попытка соблазнить земными сокровищами – драгоценными камнями и обширными угодьями (голубой и золотой), 6-я и 7-я двери – предвестие неизбежного финала, показное через символику слёз и встречу главной героини Юдит с прежними жёнами Синей Бороды

(сначала отсутствие света, а затем – серебряный цвет). Очевидно, что в случае с драмой Балажа цвето-световая драматургия предполагает иной уровень, по сравнению с произведением Метерлинка. При этом в обоих случаях можно заметить тяготение изучаемого развёрнутого эпизода к трёхчастности построения. В пьесе Метерлинка группировка строится на чередовании спектральных цветов с монохромными: 1, 2-я двери, за которыми 3-я даёт акцент более световой, нежели цветовой; 4, 5-я аналогичным образом соотносятся с 6-й дверью, а 7-я доводит это противопоставление до противостояния между цветом/светом и темнотой.

Как уже было отмечено, у Метерлинка драматургический перелом намечается с 5-й двери (рубины – красный – кровь), и далее можно отметить сходство рассматриваемых произведений. Если при открытии 6-й двери (бриллианты) цветное и световое решение доведено до апогея, то Балаж предлагает погасить свет именно в этот момент (озеро слёз). В обоих случаях наблюдается принцип контрастной цвето-световой драматургии. Он проявляется дважды. Первый раз при соотнесении красного цвета с прочими цветами (у Метерлинка это комната с рубинами за 5-й дверью, а у Балажа это 1, 2-я двери, ведущие в комнату пыток и оружейную). При этом в метерлинковской пьесе 5-я дверь становится осью симметрии, если вести подсчёт от первой из открытых дверей; в драме Балажа этот же контраст задаёт динамики всему эпизоду, так как цвет крови связан с первыми дверьми, то есть с началом всего процесса. Второй раз наивысший контраст между светом и темнотой становится кульминацией эпизода, и отмечает перипетию в судьбе главной героини. Это связано с открытием последней двери. Причём у Метерлинка с точки зрения декорационного решения эта 7-я дверь является центральной на сцене, и отражает ещё одну ось симметрии, поскольку двери в пьесе открываются непоследовательно. Место положения 7-й двери Балажем не указано, и она может быть любой из дверей в зале замка.

Если сопоставить эпизод открывания дверей в работах Метерлинка и Балажа, то становится очевидным, что у последнего цвето-световая драматургия была задумана как огромная динамическая волна. Эта волна разрастается постепенно, поскольку в самом начале драмы сцена неосвещена вообще. Первый свет попадает в залу вместе с главными героями; затем в процессе открывания дверей сцена всё более освещается, и при максимальном введении цвета и света в кульминации она проваливается в темноту. Происходит, так называемый, «срыв» свето-цветовой кульминации, и подмена её отсутствием света. В финале лунный серебряный свет последней двери уводит Юдит в новый потусторонний мир замка Синей Бороды. Следовательно, цвет и свет имеют двоякую трактовку; первоначально они запугивают и заманивают, а в конце – указывают путь к неизбежному. Первые шесть дверей в их цвето-световом решении служат для маскировки сущности замка и его обладателя, а последняя дверь, в некотором роде,

освещает жизнь истинным светом. Это свет – лунный, ночной – сродни самой темноте, только он и может «ужиться» с обитателями замка.

Драматургическое решение пьесы Метерлинка носит более развёрнутый характер, так как рассчитано на три акта. Темнота наступает не сразу, в отличие от драмы Балажа, и свет на сцене присутствует сразу при поднятии занавеса. В первом действии цвета также включаются постепенно, в конце происходит провал в темноту. В темноте проходит практически всё второе действие сказки, а световой перелом наступает опять же в финале, когда Ариана и прежние жёны Синей Бороды выбираются из подземелья под звёздное ночное небо. В третьем действии все женщины оказываются в зале, то есть в исходном месте повествования. Здесь цветовое и световое решение достигает пика, поскольку двери с драгоценностями по-прежнему открыты, а жёны переоделись из лохмотьев в дорогие наряды и украшения, словно удваивая свечение на сцене. Дальнейшее раскрытие сюжета уже не влияет на цвето-световую сторону драматургии, она остаётся в этой высшей наиболее яркой точке. Тем самым Метерлинк находит иное решение финала. Оно основано на контрасте внешнего буйства красок, красоты жён Синей Бороды и их роковой жизни за стенами замка своего супруга. В целом, пьеса выстроена таким образом, что в конце первого и второго действия происходит кульминация-перелом, созданная средствами цвета и света, а третье – выдерживает предельный уровень насыщения ими.

Столь очевидная выстроенность цвето-светового решения двух представленных сочинений свидетельствует о первостепенной драматургической важности этой стороны в символистских работах для театра. Если у Метерлинка убрать цвето-световой компонент, то это в значительной мере обеднит драматургию пьесы, лишит её динамики, потому что открывание дверей является основным сценическим действием первого акта и при иных условиях данное действие окажется нивелировано. В свою очередь, это повлечёт за собой спад напряжения в оставшихся актах сказки. «Думается, что одно из главных звеньев пьесы Балажа заключено в символике семи запретных дверей...» [3, с. 277]. Более того, драма-мистерия венгерского писателя фактически полностью держится на эпизоде открывания дверей; в сюжетном отношении с открытием последней двери заканчивается само произведение. Это также не позволяет исключать из драматургических средств сценическую сторону сочинения в том виде, в котором она представлена автором.

Вывод о первостепенной значимости цвето-светового компонента драматургии может подтвердить и тот факт, что композиторами-современниками писателей были созданы оперы с полным сохранением исходного текста. Это опера Поля Дюка «Ариана и Синяя Борода» (1906) по Метерлинку и опера Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» (1910) по Балажу. Благодаря тому, что тексты оригиналов не подвергались изме-

нениям неизменным осталось и цвето-световое решение этих сочинений. «Так, партитура “Замка Синей Бороды” предусматривает сложную игру тьмы и света, продуманную систему световых лучей и кроваво-красных, золотых или бледно-матовых пятен, то появляющихся, то исчезающих. Жуткая мгла таинственного замка – типично символистский лейт-образ спектакля – вполне согласуется с характером музыки» [3, с. 269]. Значимость цвето-световой стороны подтверждается и музыкальным решением опер. И у Дюка, и у Бартока моменты открывания дверей отмечены инструментальными эпизодами, играющими существенную роль в музыкальной драматургии. Например, вот каким образом характеризует открывание 5-й двери в опере Бартока один из ведущих исследователей его творчества Й. Уйфалуши: «После кровавых отсветов пламени камеры пыток, трубных звучаний оружейной, после мерцающего золотого сияния сокровищницы и красоты сада, из пятой двери вырывается поток ослепительных мажорных аккордов, точно изливающих солнечный свет» [5, с. 103]. Подобным же соответствием сюжетно-смысловой, цвето-световой и музыкальной драматургии отмечена и опера французского композитора. «В первом действии весь центральный эпизод представлен вариациями симфонического характера, сопровождающимися открывающиеся перед Арианой шкафы с драгоценностями» [1, с. 85]. Это меткое наблюдение советского музыковеда и ученика П. Дюка Ю. Г. Крейна хорошо демонстрирует тесную взаимосвязь цвето-световой и музыкальной стороны данного сочинения.

Цвето-световое решение театральных произведений именно у символистов становится драматургическим элементом. Теперь оно не отдаётся на усмотрение режиссёра-постановщика и осветителя, а тщательно выписывается самим драматургом в основном тексте пьесы и ремарках. Оно не может произвольно меняться, и авторское решение обязано соблюдаться при театральной постановке. Следовательно, та сторона драматургии, которая долгое время занимала второстепенное положение – сценография и её элементы – в символизме приобретает значение основополагающей.

Библиографический список

1. Крейн Ю. Г. Поль Дюка // Советская музыка. – М., 1935. – С. 84–87.
2. Метерлинк М. Пьесы. – М.: Искусство, 1958. – 576 с.
3. Нестьев И. В. Бела Барток. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
4. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедийного анализа. – СПб., 1998. – 160 с.
5. Уйфалуши Й. Бела Барток: Жизнь и творчество. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.
6. Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион, 2000. – 477 с.

ТРИПТИХ «BASSO OSTINATO» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО Д. СМОЛЬСКОГО: АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА ЖАНРА

Е. В. Машковская

*Соискатель,
Белорусская государственная
академия музыки,
г. Минск, Беларусь*

Summary. In the article we have analyzed the features of the author's interpretation of the genre of basso ostinato variations in the triptych «Basso ostinato» for flute and piano by D. Smolski.

Keywords: basso ostinato; genre; creativity of Belarusian composers.

Активное возрождение традиций предшествующих эпох – одна из важнейших характеристик музыкального искусства XX века – становится причиной возникновения так называемых неостилей (неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм). Это способствует возрастанию композиторского интереса к старинным жанрам, временно утратившим свою популярность. Ярким примером этого явления становится обновление и переосмысление барочных вариаций на basso ostinato в музыке XX века.

Популярность этого жанра, доказавшего свою жизнеспособность в условиях стилистического плюрализма музыкального искусства XX века, подтверждает тот факт, что целая плеяда выдающихся композиторов обращается в своем творчестве именно к вариациям на basso ostinato. Среди приверженцев этого жанра можно назвать Д. Шостаковича, Р. Щедрина, П. Хиндемита, Б. Бриттена, А. Берга, К. Пендерецкого и др.

В белорусской музыке интерес к басоостинатным вариациям начинает активно проявляться со второй половины XX века. Среди отечественных авторов, обращавшихся в своем творчестве к жанру вариаций на basso ostinato, можно выделить Д. Смольского, Р. Апановича, С. Бельтюкова, Г. Горелову, В. Войтика, В. Дорохина, В. Корольчука, С. Кортеса, В. Кузнецова, А. Литвиновского и др. Материалом настоящего исследования стал триптих «Basso ostinato» для флейты и фортепиано Д. Смольского (1963) как один из показательных примеров обращения к традиционным жанрам эпохи барокко в современной белорусской флейтовой музыке.

Цель настоящей статьи – выявление особенностей авторской трактовки жанра вариаций на basso ostinato в одноименном триптихе для флейты и фортепиано Д. Смольского.

В современном музыкознании выделяются два основных вектора в изучении особенностей бытования жанра вариаций на basso ostinato. Первый направлен на анализ выдающихся барочных образцов (исследования Г. Римана, Т. Геновой, И. Алексеевой, В. Протопопова и др.), второй – на

выявление специфики обновленного жанра в музыке XX века (труды В. Бобровского, В. Задерацкого, Г. Абдуллиной, М. Нестеровой и др.).

Как отмечает Г. Абдуллина, «В XX веке, отчасти под влиянием неоклассических тенденций, форма *basso ostinato* получает новое толкование в сочинениях Б. Бартока, Б. Бриттена, И. Стравинского, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и многих других». Обновление этого жанра является актуальным и для белорусской музыки второй половины XX века. Так, триптих «*Basso ostinato*» для флейты и фортепиано Д. Смольского представляет собой так называемый *opus unicum*, оригинальный по композиционному и жанровому решению.

Посвящая каждую из частей триптиха одному из ведущих специфических средств музыкальной выразительности (первая часть – «Мелодия», вторая часть – «Ритм» и третья – «Гармония»), композитор благодаря фактурным и темповым изменениям раскрывает различные грани оstinатной темы. В данном случае мы можем говорить о ситуации, при которой «*basso ostinato*» проявляется в большей степени как оstinатный принцип развития, основанный на повторении относительно краткого тезиса». В сочинении Д. Смольского этим тезисом становится гармоническая последовательность: C-dur, d-moll, e-moll, d-moll. Подобные темы-гармонические последовательности можно обнаружить и в других флейтовых сочинениях Д. Смольского (например, аккордовое изложение темы-серии во второй части сонаты для флейты и фортепиано).

Избирая флейту в качестве солирующего инструмента, композитор поручает этому инструменту реализацию основной идеи сочинения: именно в партии флейты зарождается *мелодия* первой части, благодаря богатым техническим возможностям инструмента формируется упругость четкого *ритма* второй части, особый колорит различных регистров обогащает новыми красками терпкие *гармонии* третьей части.

Одной из важных особенностей триптиха «*Basso ostinato*», определяющих его жанровую специфику, становится высокая степень автономности над-остинатного пласта (термин И. Алексеевой), которая проявляется как на уровне тембра и тональности, так и на уровне формы. Тембровая дифференциация оформляется через противопоставление оstinатной темы, изложенной в партии фортепиано, и над-остинатного пласта, который формирует партия солирующей флейты. Кроме того, контрастность двух основных пластов проявляется и на уровне тонального решения. Так, оstinатная тема, представляющая собой диатоническую гармоническую последовательность, выступает строгим контрастом по отношению к теме верхнего голоса, решенного в рамках расширенной классикоромантической тональности (первая и вторая части триптиха), обогащенной элементами серийной техники (третья часть).

Высокая степень автономности пластов также выражается и через несовпадение границ проведения оstinатной темы (партия фортепиано) и

построений в над-остинатном пласте (партия флейты). Это приводит к возникновению формы второго плана в верхнем голосе. В первой и второй частях триптиха такой формой становится простая трехчастная (первая часть – «Мелодия») и сложная трехчастная (вторая часть – «Ритм»). В третьей же части («Гармония») возникает форма, которая может быть отнесена к индивидуально-авторским находкам Д. Смольского. Анализируя различные формы-структуры в опере композитора «Сивая легенда», И. Пилатова по отношению к композициям подобного строения отмечает: «Специфической для оперы Д. Смольского является спиралевидная форма, представляющая собой вариантно-строфическую композицию, части которой организованы по принципу восходящего макросеквенцирования».

Особое значение в определении жанровой специфики триптиха «Basso ostinato» приобретает фактура изложения. В данном сочинении композитор заменяет традиционную для басоостинатных вариаций полифоническую фактуру гомофонно-гармонической. Происходит это благодаря разделению функций остинатной темы, выполняющей роль аккомпанемента (партия фортепиано), и над-остинатного пласта, составляющего мелодический голос (партия флейты).

Таким образом, возрожденный в музыке XX века жанр барочных вариаций на basso ostinato находит своих последователей и среди современных белорусских композиторов. Ярким примером, подтверждающим этот факт, становится триптих «Basso ostinato» для флейты и фортепиано Д. Смольского. Особенность композиторской трактовки старинного жанра, обусловленная чертами индивидуального авторского стиля Д. Смольского, выражается через строгую дифференциацию остинатной темы и над-остинатного пласта на уровне тембра, тональности, фактуры и формы.

Библиографический список

1. Абдуллина, Г. В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Г. В. Абдуллина ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2005. – 20 с.
2. Пилатова, И. В. Оперный текст как музыкально-художественный феномен (на примере творчества Д. Смольского, В. Солтана и А. Бондаренко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И.В. Пилатова ; Бел. гос. акад. музыки. – Мн., 2016. – 24 с.

ДОМАШНЯЯ САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТА-АКТЁРА НАД РОЛЬЮ: ПЕРВЫЙ ГОД ПОДГОТОВКИ

А. В. Рязанов

*Преподаватель,
Хабаровский государственный
институт культуры,
г. Хабаровск, Россия*

Summary. The article is devoted to the problems of the independent work of an actor in the first year at the institute. The main stages of teaching at the actor's faculty of the Russian theater school are considered. In addition, the author shares his readers' pedagogical experience with acting skills.

Keyword: acting skills; independent work; super task; end-to-end action; internal monologue; thought process; silence zones; "dark spots"; a film of visions; etude.

Специфика обучения актёрскому мастерству в российских театральных вузах – непростая и ответственная задача не только для педагога, но и для студента – будущего актёра. Как подойти к роли, как развить в себе актёрский потенциал, какими путями идти, чтобы достичь более полного образования и быть конкурентоспособным актёром достойного уровня подготовки. Вот основные вопросы, на которые каждый педагог должен найти ответ при работе с разными актёрскими курсами. Но театральное образование – это творческое образование, где необходимы постоянные эмоциональные и психофизические затраты, которые должны быть регулярными, индивидуальный подход к каждому студенту, который отличается своей своеобразностью и непредсказуемостью.

Мало просто послушать педагога в институте и со спокойной душой считать, что обучение актёрскому мастерству произошло. Каждый студент театрального отделения должен понимать, что основное и полноценное развитие происходит только в процессе самостоятельной работы над собой.

Великий театральный режиссёр, актёр и педагог К. С. Станиславский считал, что самостоятельная домашняя (внерепетиционная) работа должна занимать у студента-актёра более 90 % от всей работы по созданию сценического актёрского образа. Что касается не только студентов, но и актёров, работающих в профессиональных театрах, то, зачастую, ни одни, ни другие не уделяют созданию образа должного внимания.

Некоторые современные студенты говорят о том, что они работают только в условиях репетиции, а дома – заслуженный отдых. Это абсолютно неправильно и недопустимо, ведь всё это ведёт к простоте и поверхностному пониманию роли и актёрской профессии в целом.

Уже с самого первого года обучения актёрскому мастерству, студенты, работая над постановкой самостоятельных этюдов, должны очень глубоко разбираться в профессиональных терминах, которые постепенно определял и выводил К. С. Станиславский: восприятие, сверхзадача,

сквозное действие, внутренний монолог, сценическое видение (кинолента видений), тёмные пятна, действие, актёрская логика.

Что касается I года обучения актёрскому мастерству, эти термины отрабатываются относительно личности каждого студента, относительно его мировосприятия, чувства партнёра, логики, действенной линии всех героев на сцене. Очень важно на первых порах также самостоятельно работать над построением внутреннего монолога и простейшего сценического видения, даже в условиях первых самостоятельных актёрских этюдов.

Теперь перейдём к рассмотрению каждого самостоятельного и взаимозависимого этапа работы актёра-первокурсника в домашних условиях.

Первый этап относится к самым сложным базисным домашним упражнениям, направленным на взаимодействие студента с предметом (память физических действий), отработыванием и формированием своего психофизического аппарата. Многие театральные педагоги уходят от данного рода самостоятельных упражнений. А это, на наш взгляд, огромный недочёт в плане дальнейшего становления в профессии.

К. С. Станиславский советовал своим ученикам всегда начинать с упражнений, затрагивающих «физику». К ним относятся: уборка своей комнаты, приготовление простейшего блюда, заваривание чая, стирка, чтение книг, рисование, лепка и т. д.

А. Д. Попов утверждал, что, работая над элементарными упражнениями на память физических действий в домашних условиях, необходимо подробнейшим образом вспоминать и выстраивать конкретную логику поведения, логику простейших физических действий, подчинённых заданной цели. «Таким образом, чтобы мыть пол, стирать, шить, строгать и т. д., следует тщательно проверить всё «по жизни», с настоящими предметами, а уж потом переходить на «пустышку», на беспредметные действия... упражнения на память физических действий требуют от исполнителя ещё и умения загрузить себя какой-нибудь мыслью: пусть это будет план вашей работы на завтрашний день или вопрос, который вас волнует сегодня, сейчас» [2].

Если студент выстроил в домашних условиях заданный этюд по самостоятельно выбранной тематике, он быстрее схватывает другие упражнения, которые необходимы на первом году обучения для преодоления зажимов, чувства неправды на сценической площадке, для развития и понимания чувства веры в своё действие на сцене, подчинённое логике и простейшей сверхзадаче.

Вторым основным этапом в студенческой самостоятельной работе, является построение и фантазирование своего сценического видения. Это упражнение сложно своей глубиной и множеством подходов к реализации.

Мария Осиповна Кнебель в своей книге «Слово в творчестве актёра» вспоминала: «Когда Станиславский впервые заговорил о «киноленте видения» и «иллюстрированном подтексте», это было подлинным открытием в

сценическом искусстве. С ним всё в науке об актёрском творчестве стало иным, чем было до него. Видение – это закон образного мышления актёра на сцене. Игнорировать это слагаемое в процессе создания образа – губительно» [1].

Самое элементарное упражнение, которое мы используем в своей мастерской – это «рисование». Оно заключается в том, что студент по заданию педагога самостоятельно рисует план своего дома, знакомый парк, дом или улицу. Изначально в общих чертах, а далее – подробнее, добавляя всё новые и новые детали и акценты. Это позволяет ему концентрироваться в условиях сцены, быть очень собранным, логичным и последовательным. Главное на первом году – не упускать концентрации. Далее упражнение усложняется, и студент начинает воображать и зарисовывать квартиру, дом или поместье своего персонажа, выстраивать его внутренний и внешний мир, характер, привычки и окружение. Это очень важный этап самостоятельной работы, которая в дальнейшем переходит в умение или неумение формировать, выявлять и анализировать внутреннюю и внешнюю характерность героя, биографию роли, историю, оставшуюся «за кулисами», за рамками рассказа или пьесы (исходные предлагаемые обстоятельства). Если студент не будет владеть свободой и логикой воображения и фантазии, – дальше пути нет. Будет очень сложно работать над воплощением и присвоением жизни другого человека.

К. С. Станиславский говорил: «Необходимо тренировать видения отдельных моментов роли, постепенно накапливать эти видения, логически и последовательно создавать «киноленту роли». И далее: «Процесс этот сложен и требует большой работы. Часто актёр удовлетворяется видениями, присущими любому читателю литературного произведения, у которого при знакомстве с ним, естественно, возникают какие-то иногда смутные, иногда яркие образы, но быстро улечиваются. Актёр должен научиться видеть все события прошлой жизни своего героя, о которых идёт речь в пьесе, так, чтобы, говоря о них, он делился лишь маленькой частью того, что он о них знает» [1].

Третий этап самостоятельной актёрской работы – создание и построение внутреннего монолога роли. Этот процесс просто не может полноценно сложиться в условиях актёрского класса. Он должен быть досконально выверен и отработан в спокойных условиях домашней репетиции.

Внутренний монолог – это мысли и слова «про себя». Очень многие педагоги современных театральных вузов уделяют малую долю внимания данному элементу актёрского мастерства. Тем самым, ограничивая актёрские способности своих учеников. Студенты должны понимать, что данный элемент отбирается относительно нескольких факторов: эпоха, этика, мировоззрение человека, общий уровень образования в семье, статус человека, его интересы, его действие на данный момент, а так же сверхзадача самого персонажа.

Мы всегда говорим своим ученикам о том, что досконально построенный и выверенный внутренний монолог – это целый и нерушимый, многоуровневый процесс, который придаёт каждому актёру на сцене достоверность, логику, точность, помогает актёру увлечься образом и более полно присвоить себе внутреннюю действенную линию своего героя. Многие начинающие актёры, которые не совсем честно подходят к работе над ролью, никогда не смогут непрерывно взаимодействовать, всё действие на сцене у них будет отрывочным, мыслительный процесс будет постоянно преломляться. Таким образом, можно исключить всякое наличие словесного действия.

В зависимости от того, насколько студенты будут работать над созданием внутреннего монолога своего персонажа в студенческие годы, будет зависеть их дальнейший актёрский профессионализм, когда на внутренний монолог и на его создание будет затрачиваться меньшее количество времени. Актёр будет способен с должным образом создавать цельный и глубокий образ даже на внутреннем интуитивном уровне.

Четвёртым и одним из самых сложнейших этапов работы над внутренней жизнью своего героя на первом году обучения, является процесс выявления и анализа «тёмных пятен» своего персонажа.

К. С. Станиславский относит «тёмные пятна» к более глубокой сфере киноленты видений персонажа, это более потаённые воспоминания, которые могут быть открыты в памяти персонажа только посредством некоторых факторов.

Первый – это партнёр по сценической площадке, под воздействием которого у персонажа возникают более подробные и глубокие воспоминания того или иного события или обстоятельства (Гамлет не просто обучался в университете. В каком конкретно университете? Какие предметы у него были? Как проходили занятия по фехтованию? Кто являлся его лучшим другом? Какие были преподаватели? и т. д.) Именно такие подробности мы и называем «тёмными пятнами» персонажа.

Второй – это объект на сцене, который также может привлечь внимание персонажа и заставить его вспомнить то, что было забыто много лет назад.

Третий вид – память человека: **двигательная** (моторная) память, **эмоциональная** память, **образная** память, **словесно-логическая** память. Любой из данных видов памяти способен также привести персонажа к тому или иному воспоминанию на сцене. Конечно же, многой внутренней работы зритель не увидит, он не увидит тех картин, которые возникают в голове у студента-актёра, но он увидит и почувствует всю человеческую глубину и наполненность, целостность и логику образа, каждое слово и каждый взгляд, каждый полутон и каждый жест, – всё будет отработано с точки зрения «жизни человеческого духа».

Таким образом, студент, начиная уже с самого первого курса должен привыкнуть к постоянной самостоятельной домашней работе над собой, своим становлением и развитием. Кроме этого, ему необходимо ориентироваться не только в актёрском мастерстве, но и в других смежных и взаимозависимых дисциплинах: психологии, педагогике, логике, философии, истории искусства, костюма, музыки и театра. Ведь без этих основных знаний, начинающий актёр будет не в силах самостоятельно и полноценно развиваться, анализировать свою роль и то или иное литературное произведение.

Библиографический список

1. Кнебель М. О. Слово в творчестве актёра/М. О. Кнебель. – М., ГИТИС, 2009.
2. Мастерство режиссера. I-IV курсы: учеб. пособие. / Ред.-сост. С. В. Женовач, Н. А. Зверева, О. Л. Кудряшов. – М.: ГИТИС, 2016.

ОСОБЕННОСТИ ПОИСКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЖИВОПИСИ: ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ МАСТЕРСТВУ РЕЖИССЁРА

В. В. Рязанов

*Преподаватель,
Хабаровский государственный
институт культуры,
г. Хабаровск, Россия*

Summary. The article is devoted to the problem of training theater directors in the first year of study in the Russian theater school. The author analyzes the first year of teaching the theatrical direction. In addition, the author gives an example of an analysis of Diego Velasquez's painting "Meninas" in the modern theatrical institute.

Keywords: theatrical art; director; analysis; painting; etude; artistic image; atmosphere; composition; dynamics; semantics of color.

Профессия режиссёра весьма сложна. Она не исчерпывает себя простой постановкой этюда, отрывка или спектакля, пусть даже и очень хорошего. Каждый режиссёр, а в особенности студент, обучающийся на первом курсе, – не просто своеобразная и противоречивая личность, но и яркая индивидуальность. К каждому начинающему режиссёру нужен свой подход, присущий его психофизическому аппарату и не противоречащий его дальнейшему развитию (мы не имеем в виду «ломающие» всё нутро упражнения на противоречие, противодействие и преломление).

С самых первых шагов обучения мастерству режиссёра, целесообразным и продуктивным условием считается умение анализировать (или попытку такого анализа, в зависимости от уровня способностей обучающе-

гося) произведение искусства [3]. В нашей мастерской таковым произведением искусства является живопись. Это второй по сложности этап работы педагога со студентом на первом году обучения. В данной статье нами не будет рассмотрена работа с натюрмортом и постановка этюдов или набросков по нему, а мы плавно приступим к методологии работы с «противоречивой и таинственной» живописью.

Перед студентами ставится следующая задача: необходимо подобрать то или иное произведение живописи с целью дальнейшего анализа и постановки на сценической площадке учебного этюда по данной картине. Произведение живописи, выбранное каждым режиссёром, без всякого сомнения, должно волновать его, заставлять думать и чувствовать. В душе должен появиться заразительный своей активностью отклик, который становится первым эмоциональным впечатлением на самых ранних подступах в режиссёрском подходе и анализе произведения искусства.

Живопись – это не просто «картина» в узком смысле этого слова. Это не просто холст и краски. Живопись, как произведение искусства, в первую очередь, – особый художественный образ, досконально изученный художником, отобранный, проработанный и закреплённый на холсте посредством красок! Живопись всегда сложна не только наличием «живой» образности, но и семантическими элементами, которые крайне часто становятся практически неуловимыми для человека, не погружённого в произведение искусства. Студенты-режиссёры должны быстрее осознать пагубность беспристрастного рассматривания картины, при котором не происходит их должного развития и становления, как думающих и чувствующих индивидов. Понять законы, по которым было создано любое произведение искусства, выявить свето-ритмическую и мизансценическую динамику, проанализировать и сопоставить взаимозависимость семантики и рассказанной (но застывшей на холсте) истории – это основа любого студенческого подхода к постановке этюда по живописи [1].

Как только режиссёры приступают к анализу картины, каждый из них постепенно начинает формулировать своё определение «живописи», давать свою личностную оценку тем композиционным трудностям, которые волнуют именно его. Живопись – это нечто трёхмерное. Многих творчески одарённых студентов начинает настораживать (в хорошем смысле слова) и увлекать иллюзорная реальность, присущая живописному полотну. Вырисовываются проблемы понимания и осознания таких важнейших понятий в режиссуре, как «композиция» и «мизансцена». Но если они более или менее понятны студенту, то наличие семантической художественной образности, цветовой партитуры и динамичной истории – непростой этап в постижении произведения искусства.

Что значит найти и определить художественный образ в живописи? Это значит открыть для себя (может быть и заново) особый авторский стиль, «лицо» автора, понять разобраться в авторских категориях художе-

ственной концепции. Необходимо не просто ответить на вопросы «о чём картина?» или «что изображено на картине?» Первостепенным условием анализа живописи и познания художественного образа, является понимание и принятие авторской формы истолкования той или иной истории, поразившей его много столетий назад. Кроме этого, продуктивным шагом в постижении авторского художественного образа является поиск авторской эстетической природы и авторского освоения мира через призму его переживаний и ощущений. Существует огромное количество определений, раскрывающих суть и специфику понятия «художественный образ». Какие-то из них более точные, какие-то более облегчённые для понимания. В рамках данной статьи, на наш взгляд, необходимо обратить внимание на следующее определение творческо-философского понятия: «Художественный образ – это любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении искусства». Работая с режиссёрами-первокурсниками, мы стараемся расширить определение до границ возможного, с целью более глубокого и осознанного понимания понятия. Художественный образ создаётся автором произведения для более яркого впечатления и выявления того или иного явления действительности. С помощью образов, заложенных автором и носящих личностно-индивидуальный характер художника, мы способны максимально полно освоить и постичь живописный мир. Раскрывается картина «потайного» мира, фабула и сюжетики мотивов, особенности психологизма, темы и идейного содержания. А умение анализировать семантическое значение свето-теневое построение композиции, цвета, темпо-ритмическое содержание истории, скрытую динамику – это гарантия досконального погружения в материал, в саму жизнь, в понимание «лица» автора.

Кроме этого, любой художественный образ всегда диалектичен. Он носит черты взаимозависимости метода студенческой аргументации (очень живого, активного и личностного) и способа логическо-теоретического мышления. Анализируя то или иное произведения живописи через призму данного обобщающего способа, мы подходим к индивидуальному прочтению произведения искусства, к «вчувствованию», «вдумыванию» в него не только из-за желания разобраться в загадке искусства, но и из-за желания самопознания студентом своих творческих и режиссёрских способностей. Ведь именно на данном этапе происходит зарождение режиссёрского замысла будущего этюда по произведению живописи. А любой режиссёрский замысел просто невозможен без идейно-тематического и образного предвидения будущего этюда во всей его целостности. Таким образом, постижение авторской художественно-образной составляющей любой картины происходит параллельно с зарождением и построением будущего режиссёрского этюда. Это взаимозависимый процесс. От того, каким по эмоциональности и по динамической активности и желанию будет этот период, зависит дальнейший результат студенческой творческой работы.

Любая картина – это своего рода завуалированный тайник, который необходимо не только обнаружить, но и уметь видеть в нём драматургию.

Когда человек смотрит на картины «механически», без попытки проникнуться проблематикой и истиной, он далёк от понимания образного мира, драматического текста, а тем более и композиции. Но как только «зритель» подключает сопереживание, он начинает чувствовать некое событие, т. е. нечто, существующее в застывших метафорических образах художника. Необходимо помнить, что метафора – это некая подмена обычного выражения образным [2]. Если принять данное распространённое философско-культурологическое определение за основу творческой работы и поисков, то становится очевидным факт серьёзнейшей эмоционально-образной и чувственной работы студента. На первый план в данном случае выдвигаются несколько взаимозависимых категорий: метафора, композиционный строй картины, герои, основное событие и художественный образ. Данными категориями и отличаются картины больших мастеров, ведь в любом таком полотне чувствуется переплетение мощнейшей по своему содержанию метафоры и некой композиционно выверенной сюжетной истории.

Данный этап работы сопоставим с созданием небольшого спектакля со множеством своих сценических законов. Студент выбирает картину для работы на интуитивном уровне, опираясь на свои пристрастия, свои эстетические взгляды, уровень своей эрудиции. Предложения студентов всегда многоговорящи и целенаправленны. Именно на этом этапе работы студенты знакомятся с развёрнутой сюжетной линией, на которой выстраивается своя история. Действующие лица анализируются и прорабатываются, а, затем, переплетаются со всем образным миром картины, подчиняясь ему и проистекая из него. Именно здесь и сейчас важно восприятие и воображение режиссёра, которое будет неимоверно помогать и обогащать весь ход творческого поиска.

В рамках данной научной статьи хочется обратить внимание на любопытную студенческую работу по картине «Менины» Диего Веласкеса.

Достаточно только взглянуть на неё, чтобы почувствовать и проникнуться сложнейшей композиционной структурой и образным содержанием данного произведения искусства.

С одной стороны может показаться, что данная картина весьма реалистична, но с другой – как много в ней загадок и тайн! Смелы и неоднозначны те художники, которые без опаски берутся за написание своих автопортретов. А Диего Веласкес «вписывает» свой автопортрет в событийные и образные рамки, стирая все границы соразмерности и вседозволенности. Создавая групповой портрет семьи Филиппа IV, он сам становится участником событий. Да и каких! Если внимательнее посмотреть на художника на картине (вернее «в картине»), то становится очевидным, что и там он успевает создавать свои шедевры на огромном холсте. Как только

человек понимает это, он сразу перестаёт осознавать (в хорошем смысле этого слова) все правила игры. А они, несомненно, заявлены! Нас, как своего рода зрителей, начинает увлекать и заинтересовывать художественная игра пространственных иллюзий. Нас начинают ошеломлять находки художника. Мы без сомнения чувствуем весь спектр жизней, событий и обстоятельств, соединённых автором данной мистической и иррациональной композиции.

Студенту было предложено начать свой анализ с одного из первостепенных по своей важности элементов – выявлению композиционной структуры и художественной образности. Без композиции и образной составляющей никуда! Это негласный смысл картины и её таинственное содержание. Это её смысловой скелет, придающий любой картине образно-пространственную устойчивость. Разобравшись в композиции, можно смело считать, что основа готова. И действительно, на что мы, как зрители, обращаем внимание, подходя к картине? На композицию! Человек может быть и не сведущ во многих законах живописи, но каждый из нас, так или иначе, обращает внимание на соотношение частей и целого, взаимозависимость расположения действующих лиц на полотне, особенности жизни в художественной плоскости. Все эти вопросы и замечания крайне важны, ведь любая картина, как мы говорили, есть динамика и активная жизнь, застывшая под действием «магии» пера.

Необходимо уточнить, что мы не «мешали» студенту выговориться, анализируя данное полотно, тем более, что он начал предчувствовать форму. Далее он продолжил разговор с педагогами и со своей группой в следующем любопытном ключе.

Гениальность художника отразилась на детальности картины. Художник вписан в свиту инфанты – королевского дитя с титулом. Он вхож в неё, он допущен, он часть того мира. И если постараться визуально убрать автора из его же работы, то она станет менее поразительной. Кроме этого, Диего Веласкес изобразил себя в традиционной испанской камизе с воротником и в хубоне с прорезанными рукавами. Но главный вопрос в другом: что означает крест у него на груди и как он сопоставим с картиной?

Действительно, студент начал подходить к сути вопроса. Ведь в данной одежде и с данным символом – орденом дела обстоят крайне туманно. Многие люди даже не замечали и не замечают того, что начал интуитивно «раскапывать» начинающий режиссёр. А может быть, это простой элемент одежды, на котором глупо, бессмысленно и статистически нудно заострять своё внимание? Красный Крест, ну и что? Что только не придумывали испанцы! Чего только не носили, вторя веяниям Франции и французского двора! Именно так и выражались многие студенты. Но если бы они знали, что именно в раскрытии загадки с Красным Крестом, наиболее полно раскрывается вся суть полотна в своей динамической действительности, а ком-

позиция станет куда понятнее. Далее мы позволили студенту продолжить свои, на первый взгляд, сухо-статистические «раскопки».

Всем известно, что данное произведение Диего Веласкес закончил в 1656 году, а вот Орденом Сантьяго (Красным крестом) он был награждён в 1659. Т. е. разница в изображённых на картине событиях – 3 года! Как это возможно? Возможно, если разобраться поподробнее в исторических фактах. Тогда и композиционный строй семейного портрета станет не только понятен, но и верно аналитически вскрыт. Но об этом чуть ниже.

Постепенно ребята открыли для себя в некотором роде абсолютно «незримое» присутствие на картине самого испанского короля Филиппа IV и его второй супруги Марианны Австрийской. Как же гениален Веласкес в своём творчестве! Высочайшего мастерства стоит добиться от зрителей понимания того, что на них смотрят испанские правители. Их не видно так же отчётливо, как их пятилетнюю дочь Маргариту, но они находятся в центре композиции! Они отражаются в дальнем зеркале и становятся соучастниками событий, – одними из главных героев. Король с королевой словно стоят сзади каждого человека, который подходит к произведению искусства и всматривается в него. Хочется повернуть голову и увидеть их за собой.

Теперь становится очевидным, чей портрет рисовал художник, когда в комнату ворвалась неуёмная и весёлая королевская дочь со своей свитой, ожидавшая родителей за дверью. Кроме художника и королевской четы, на картине изображены фрейлины маленькой инфанты: Донья Мария Сармиенто, Донья Изабелла де Веласко, в дверном проёме на ступенях застыл Хосе Нието Веласкес – королевский гофмаршал, монахиня – Донья Марсела де Уллоа, рядом с ней придворный, с почетной обязанностью сопровождения дам и шуты-карлики – Мария Барбола и Николас Пертусато с собакой.

Но как только начинаешь разбираться и более или менее понимать композиционную структуру, опять задаёшься вопросом о соотношении дат и несоответствии Красного креста на груди художника, который он (по историческим хроникам) получил тремя годами позднее от самого короля.

Все сомнения и большинство наших вопросов развеяла неоспоримая интерпретация куратора музея Прадо Мануэлы Мене, которая в 1965 году изучила картину с помощью рентгеновских снимков и обнаружила шокирующую тайну. Под фигурой художника был обнаружен паж, который протягивал маленькой девочке жезл. Девочка же в свою очередь тянулась к жезлу, пытаясь взять его. Даже сейчас возможно разглядеть замаскированные пальцы девочки над её же правой рукой, возле локтя! Может быть, в этом и была заключена главная цель картины?

Нам известно, что в 1656 году картина была полностью закончена. На этот год у короля Филиппа IV не было наследника. У него была только дочь. Можно предположить, что главной задачей короля, да ещё и в пери-

од войн, было показать его решение и выбор будущего правителя. Им должна была стать Маргарита. Король даёт задание Веласкесу, которое он, естественно, выполняет. Таким образом, происходит смена композиционных полюсов: король и королева, которых изначально рисовал художник, когда в комнату ворвалась их дочь, сами становятся зрителями своего государственного решения, любуясь своей дочерью в отражении.

А Маргарита, будучи ещё маленьким и несмышлёным ребёнком «занимает» их место (как с точки зрения государственной политики, так и с точки зрения композиционного построения картины). Она изображается как спокойный, вежливый, воспитанный будущий правитель с чувством собственного достоинства. Художнику удалась спокойная атмосфера доверия и семейной идиллии, ведь люди той эпохи должны были принять выбор короля и считать его возможным.

Но через год после написания картины, у королевской четы родился сын – Карл II. Естественно, что полотно сразу приобрело «опасные черты». Логичнее всего было бы уничтожить опасную и несвоевременную картину, но художник не захотел и попросил разрешение у самого короля немного изменить её. Именно в этом, на наш взгляд, и кроется причина «внесения» себя в композицию картины и в окружение королевской семьи. Только поэтому на груди художника «красуется» Красный крест – Орден Сантьяго или Великий военный орден меча, которым его наградили в 1659 году. И посвятил его в рыцари именно Король Испанский. К этому времени второй вариант картины был закончен.

В этой образно-композиционной подмене прослеживаются черты некой мнимости и иллюзорности пространства. А какая драматургия?! Играй – не хочу! Вернее сказать «существуй – не хочу». Чем больше в картине загадок и тайн, чем больше выявлен конфликт, чем больше подтекста, чем больше игры света и тени, чем больше образной метафоры, тем более динамично, интересно и сценично произведение искусства, а в дальнейшей студенческой работе и сами этюды.

Таким образом, первый год обучения мастерству режиссёра условно сложен своими задачами: развитие композиционно-образного мышления у студента, умение анализировать произведение живописи в рамках работы над этюдами, искать зашифрованную линию драматургии любого произведения искусства, выявлять конфликт и противоречия, искать подтекст и выстраивать грамотную и выразительную мизансцену, чувствовать и воссоздавать на сценической площадке атмосферу и т.д.

Кроме этого, важно принимать во внимание индивидуальность каждого студента, чтобы помочь его творческо-личностному развитию и становлению в сложнейшей театральной профессии.

Библиографический список

1. Буткевич, М. М. К игровому театру: в 2 т. Т. 1., Т.2. / М. М. Буткевич. – М.: ГИТИС, 2010.
2. Кудряшов, О. Л. Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинки и слушающих музыку / О. Л. Кудряшов. – М.: ГИТИС, 2016.
3. Мастерство режиссера. I-IV курсы: учеб. пособие. / Ред.-сост. С. В. Женовач, Н. А. Зверева, О. Л. Кудряшов. – М.: ГИТИС, 2016



IV. LITERATURE IN A CREATIVE DIALOGUE WITH OTHER ART FORMS



СКАЗКА ДЛЯ ДУШИ КАК МЕТОД ПСИХОКОРРЕКЦИИ ДЕТЕЙ

Н. И. Исмаилова
Р. Р. Салимуллина

*Старший преподаватель,
студентка,
Елабужский институт,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Елабуга, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The article deals with the role of fairy tales in overcoming uncomfortable states by a child. But fairy tales are not programmatic, but specially selected, contributing to the psychological and moral health of children.

Keywords: psycho-correction tale; identification; mental state.

Многие сказки начинаются с интригующих фраз, ожидания сюрприза «Жили-были в одном королевстве...», «В некотором государстве ...», «Когда-то очень давно...». Поэтому многие дети не остаются равнодушными, услышав эти слова, а наоборот, погружаются в загадочный и волшебный мир, полным разнообразных чудес. Юные слушатели «ловят» каждое слово, переживают события вместе с героями сказок, оценивают самые разные положительные и отрицательные поступки персонажей.

В интересной и увлекательной форме сказка может раскрыть нравственную составляющую проступков и нарушенного поведения, перенести в чужую судьбу и вместе с героем прожить чувства, радости, горести. В итоге дети рано приучаются давать правильную оценку размерам явлений, дел и поступков, понимать смешную сторону жизненных несоответствий. В каждой сказке есть мораль, которая необходима ребенку, ведь он должен определить свое место в жизни, усвоить морально-этические нормы поведения в обществе [1]. Неосознанно используемый психологический механизм идентификация способствует проникновению в мир бессознательного и на другом, внутреннем, уровне разглядеть собственный мир чувств и переживаний.

На сегодняшний день психокоррекционной концепции отвечает сказкотерапия, которая является одним из основных средств воздействия, применяемого с целью коррекции различных психических процессов и поведенческих реакций ребенка. В современной ситуации развития общей психокоррекции сказкотерапия позволяет исследовать первопричины поведенческих реакций ребёнка и служит ресурсной практикой в психотерапии.

Данный метод психокоррекционной работы можно использовать, начиная с раннего детства. Возможности сказкотерапии заключаются в том, что она позволяет выявить внутренние и внешние состояния ребенка [3].

Особое значение приобретают детские сказки для решения широкого спектра психокоррекционных задач и именно поэтому, актуальной проблемой является выбор круга чтения с целью определенного воздействия. Правильно подобранные сказки с учетом возрастных и психоэмоциональных особенностей детей способны не только положительно влиять на эмоциональное состояние малышей, но также корректировать их поведение [2].

На наш взгляд, понятные и поучительные сказки доктора Балу или А. В. Гнездилова, петербургского психотерапевта, доктора медицинских наук помогают детям справиться с потерей близкого человека, открыть в себе новые силы и обрести внутреннюю гармонию. Например, сказка «Гремучая змейка» направлена на помощь детям при утрате родного человека. Она помогает найти выход из сложной жизненной ситуации, даёт возможность осознать степень утраты, помогает справиться в обстоятельствах, когда кажется, что выхода уже нет. Мудрая сказка учит детей ценить взаимоотношения, в которых преобладает поддержка и помощь друг другу.

Другая сказка «Мать» направлена на помощь детям в случае длительной жизни без самого близкого человека, которая учит не отчаиваться, добиваться своих целей подходящими для этого способами и справляться с жизненными трудностями. Главный смысл сказки в том, что как бы тяжело тебе не было, надо постараться сделаешь что-нибудь для блага другого человека. Очень трепетно в сказке это показано тем, что главный герой нашёл свою мать только после того, как перестал её искать, ждать и мечтать только о встрече с ней и подумал о своей верной и преданной собаке, которую он давно потерял. Кроме того, сказку «Мать» можно использовать в психокоррекционной работе с детьми, имеющими трудные отношения с родителями, а также просто для укрепления детско-родительских взаимоотношений.

Таким образом, психокоррекционный эффект сказок даёт возможность влиять и воздействовать на психическое состояние и поведение детей.

Библиографический список

1. Грахова С. И., Исмаилова Н. И. Устные рассказы о домашнем духе: психология контакта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2014. № 1. Ч. 2. С. 67-69.
2. Grahova S. I., Ismailova N. I. Bylichkas in Folklore for Children: Psychology of Being. - World Applied Sciences Journal, April 2014. Vol. 31 (3), p. 302-306.
3. Пашкина Е. А., Ганичева И. А. Сказкотерапия как метод психокоррекционной работы с детьми дошкольного и младшего школьного возраста // Молодой ученый. - 2015. - №22.1. - С. 152-154. - URL <https://moluch.ru/archive/102/23241/> (дата обращения: 01.01.2018).



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»
В 2018 ГОДУ**

Дата	Название
5–6 февраля 2018 г.	Актуальные социально-экономические проблемы развития трудовых отношений
10–11 февраля 2018 г.	Педагогические, психологические и социологические вопросы профессионализации личности
15–16 февраля 2018 г.	Психология XXI века: теория, практика, перспективы
16–17 февраля 2018 г.	Общество, культура, личность в современном мире
20–21 февраля 2018 г.	Инновации и современные педагогические технологии в системе образования
25–26 февраля 2018 г.	Экологическое образование и экологическая культура населения
1–2 марта 2018 г.	Национальные культуры в социальном пространстве и времени
3–4 марта 2018	Современные философские парадигмы: взаимодействие традиций и инновационные подходы
5–6 марта 2018 г.	Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях
13–14 марта 2018 г.	Актуальные проблемы современных общественно-политических феноменов: теоретико-методологические и прикладные аспекты
15–16 марта 2018 г.	Социально-экономическое развитие и качество жизни: история и современность
20–21 марта 2018 г.	Гуманизация обучения и воспитания в системе образования: теория и практика
25–26 марта 2018 г.	Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований
29–30 марта 2018 г.	Развитие личности: психологические основы и социальные условия
5–6 апреля 2018 г.	Народы Евразии: история, культура и проблемы взаимодействия
7–8 апреля 2018 г.	Миграционная политика и социально-демографическое развитие стран мира
10–11 апреля 2018 г.	Проблемы и перспективы развития профессионального образования в XXI веке
15–16 апреля 2018 г.	Информационно-коммуникационное пространство и человек
20–21 апреля 2018 г.	Здоровье человека как проблема медицинских и социально-гуманитарных наук
22–23 апреля 2018 г.	Социально-культурные институты в современном мире
25–26 апреля 2018 г.	Детство, отрочество и юность в контексте научного знания
28–29 апреля 2018 г.	Культура, цивилизация, общество: парадигмы исследования и тенденции взаимодействия
2–3 мая 2018 г.	Современные технологии в системе дополнительного и профессионального образования
5–6 мая 2018г.	Теория и практика гендерных исследований в мировой науке
7–8 мая 2018 г.	Социосфера в современном мире: актуальные проблемы и аспекты гуманитарного осмысления
10–11 мая 2018 г.	Риски и безопасность в интенсивно меняющемся мире
13–14 мая 2018 г.	Культура толерантности в контексте процессов глобализации: методология исследования, реалии и перспективы
15–16 мая 2018 г.	Психолого-педагогические проблемы личности и социального взаимодействия
20–21 мая 2018 г.	Текст. Произведение. Читатель
22–23 мая 2017 г.	Профессиональное становление будущего учителя в системе непрерывного образования: теория, практика и перспективы
25–26 мая 2018 г.	Инновационные процессы в экономической, социальной и духовной сферах жизни общества
1–2 июня 2018 г.	Социально-экономические проблемы современного общества
5–6 июня 2018 г.	Могучая Россия: от славной истории к великому будущему
10–11 сентября 2018 г.	Проблемы современного образования

15–16 сентября 2018 г.	Новые подходы в экономике и управлении
20–21 сентября 2018 г.	Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы
25–26 сентября 2018 г.	Проблемы становления профессионала: теоретические принципы анализа и практические решения
28–29 сентября 2018 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2018 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования
5–6 октября 2018 г.	Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований
12–13 октября 2018 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2018 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2018 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
17–18 октября 2018 г.	Тенденции развития современной лингвистики в эпоху глобализации
20–21 октября 2018 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2018 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
28–29 октября 2018 г.	Наука, техника и технология в условиях глобализации: парадигмальные свойства и проблемы интеграции
1–2 ноября 2018 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2018 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования.
5–6 ноября 2018 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
7–8 ноября 2018 г.	Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления
10–11 ноября 2018 г.	Формирование культуры самостоятельного мышления в образовательном процессе
15–16 ноября 2018 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2018 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2018 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему
1–2 декабря 2018 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2018 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2018 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук

ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ ЖУРНАЛАХ

Название	Профиль	Периодичность	Наукометрические базы	Импакт-фактор
Научно-методический и теоретический журнал «Социосфера»	Социально-гуманитарный	Март, июнь, сентябрь, декабрь	• РИНЦ (Россия), • Directory of open access journals (Швеция), • Open Academic Journal Index (Россия), • Research Bible (Китай), • Global Impact factor (Австралия), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада), • International Society for Research Activity Journal Impact Factor (Индия), • General Impact Factor (Индия), • Scientific Journal Impact Factor (Индия), • Universal Impact Factor,	• Global Impact Factor – 1,687, • Scientific Indexin Services – 1,5, • Research Bible – 0,781, • Open Academic Journal Index – 0,5, • РИНЦ – 0,104.
Чешский научный журнал «Paradigmata poznání»	Мультидисциплинарный	Февраль, май, август, ноябрь	• Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада), • General Impact Factor (Индия), • Scientific Journal Impact Factor (Индия),	• General Impact Factor – 1,7636, • Scientific Indexin Services – 1,04, • Global Impact Factor – 0,844
Чешский научный журнал «Ekonomické trendy»	Экономический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	• Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • General Impact Factor (Индия),	• Scientific Indexin Services – 0,72, • General Impact Factor – 1,5402
Чешский научный журнал «Aktuální pedagogika»	Педагогический	Февраль, май, август, ноябрь	• Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США)	• Scientific Indexin Services – 0,832
Чешский научный журнал «Akademická psychologie»	Психологический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	• Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США),	• Scientific Indexin Services – 0,725
Чешский научный и практический журнал «Sociologie člověka»	Социологический	Февраль, май, август, ноябрь	• Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США),	• Scientific Indexin Services – 0,75
Чешский научный и аналитический журнал «Filologické vědomosti»	Филологический	Февраль, май, август, ноябрь	• Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США),	• Scientific Indexin Services – 0,742

**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- учебные пособия,
- авторефераты,
- диссертации,
- монографии,
- книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии
(в выходных данных издания будет значиться –
Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)
или в России
(в выходных данных издания будет значиться –
Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок),
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- присвоение ISBN,
- присвоение doi,
- печать тиража в типографии,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору.

Возможен заказ как отдельных услуг, так как полного комплекса.

**PUBLISHING SERVICES
OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» –
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- training manuals;
- autoabstracts;
- dissertations;
- monographs;
- books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic
(in the output of the publication will be registered

Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)

or in Russia

(in the output of the publication will be registered

Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors),
- Making an artwork,
- Cover design,
- ISBN assignment,
- doi assignment,
- Print circulation in typography,
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic,
- sending books to the author by the post.

It is possible to order different services as well as the full range.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Belgorod State University
Belarusian State Academy of Music

LITERATURE AND ART OF THE NEW CENTURY: THE TRANSFORMATION PROCESS AND THE CONTINUITY OF TRADITIONS

Materials of the III international scientific conference
on January 20–21, 2018

Articles are published in author's edition.
The original layout – I. G. Balashova

Podepsáno v tisku 23.01.2018.
60×84/16 ve formátu.
Psaní bílý papír. Vydavatelství 4,3.
100 kopií

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:
Identifikační číslo 29133947 (29.11.2012)
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika
Tel. +420773177857
web site: <http://sociosfera.com>
e-mail: sociosfera@seznam.cz