



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 IV international scientific conference
on January 20–21, 2019

Prague
2019

Literature and art of the new century: the transformation process and the continuity of traditions: materials of the IV international scientific conference on January 20–21, 2019. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2019. – 62 p. – ISBN 978-80-7526-364-3

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.

Iona 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 978-80-7526-364-3

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», 2019.

© Group of authors, 2019.

CONTENTS



I. INNOVATION AND TRADITION IN ART AND LITERATURE

Ван М.

Тема войны в китайской хоровой музыке 1980–1990-х гг.
(на примере кантаты Лу Цзайи «Китай, мой дорогой отец»)5

Коробкова Т. В.

Традиции Н. В. Гоголя в цикле В. А. Пьецуха «Плагиат» 11

Маркова А. С.

Судьба «дочерей Орламонта» (о драматургической роли
одного стихотворения М. Метерлинка) 13

Тлеубердина Г. Т.

Новаторство и преемственность традиции импровизаторского искусства
в произведениях К. Шакеева 23

II. ACTUAL PROBLEMS OF LITERARY STUDIES AND LITERARY CRITICISM

Дашенко Ю. Ю., Лифиренко А. В., Пасько Ю. О., Лиманская Н. А.

Литературная критика как необходимая часть литературоведения 27

Ivanova D. G., Malysheva L. E.

Representation of a children's picture of the world eyes
(on the basis of the novel "Dandelion wine" by R. Bradbury) 29

Лапцёнак І. Б.

Мастацтва пераўвасаблення ў творчай дзейнасці перакладчыка 31

III. THEORY AND HISTORY OF ART

Vorobyova O. B., Bogatyreva O. V.

The idea of impressionism: Claude Monet 36

Ли Ч.

Социокультурные функции пленэрных музыкально-театральных
представления средневековой Западной Европы 38

Майданова М. Н.

Герменевтическая методология: опыт систематизации..... 41

Мальцева О. Н.

Поэтика спектакля Роберта Стура «Кавказский меловой круг»
по одноименной пьесе Б. Брехта45

IV. METHODOLOGICAL ISSUES OF MODERN ART HISTORY

Морозова И. Н.

Мастера искусств об искусстве: о феномене, ресурсах «вовлеченного»
дискурса в искусствознании52

План международных конференций, проводимых вузами России,
Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана,
Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ» в 2019 году57

Информация о научных журналах 59

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské
centrum «Sociosféra-CZ»..... 62

Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» –
Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» 63



I. INNOVATION AND TRADITION IN ART AND LITERATURE



ТЕМА ВОЙНЫ В КИТАЙСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ 1980–1990-Х ГГ.

(на примере кантаты Лу Цзайи «Китай, мой дорогой отец»)

М. Ван

*Аспирантка,
Белорусский государственный
университет культуры и искусств,
г. Минск, Беларусь*

Summary. In 1980 a new period begins in the history of China, which is marked by reform and openness. Modern western musical trends, creative movements and composition techniques gradually penetrate into China. Combined with traditional Chinese musical ideas and aesthetic views, they gave a new impetus to creativity, with the result that choral works on military subjects were further developed, acquiring new features in the new era. In this article, by the example of Lu Ziai's cantata "China, my dear father", the features of the works of this period are considered.

Keywords: Chinese choral music; cantata; military themes in choral music.

В китайской хоровой музыке 1980–1990-х гг. происходит смещение фокуса с истории и героизма на разнообразные явления современной жизни. Изменения в эстетических взглядах композиторов привели к тому, что количество произведений на военную тематику в этот период уменьшается. Под влиянием политики открытости внешнему миру в Китай начинают проникать стилевые течения западной музыки середины и второй половины XX века. В результате объединения западных и национальных традиций хоровые произведения на военную тематику получили дальнейшее развитие и приобрели новые черты в условиях новой эпохи.

Одним из показательных хоровых сочинений этого периода является лирическая кантата патриотического содержания для хора и симфонического оркестра композитора Лу Цзайи «Китай, мой дорогой отец» (1991–1993 гг.). Создана она по мотивам последнего произведения павшего героя Гражданской войны Фан Чжимина¹ – стихотворения в прозе «Милый Китай».

В кантате раскрываются чувства великого патриота к своей Родине: любовь и страдания, тоска и гнев, готовность пройти огонь и воду, встать

¹Фан Чжиминь – (21 августа 1899 – 6 августа 1935) – военный и политический деятель коммунистического движения Китая. В 1927 году Фан работал в организации крестьянского движения и призвал крестьян принять участие в вооруженном восстании. С 1928 по 1933 Фан руководил партизанскими операциями, проводил земельную реформу. Им была создан советский район границе провинций Цзянси и Фуцзянь, где он организовал подразделение Красной армии Китая. Фан Чжиминь был избран членом Центрального Комитета. Фан был арестован Гоминьданом в январе 1935 года и казнён 6 августа 1935 года.

перед лицом смерти ради спасения Родины-матери. Произведение обладает глубоко поэтичным характером и трогает сердца людей.

В кантате «Китай, мой дорогой отец» объединяющим началом является лейтмотив «боевого клича», который проходит красной нитью через все пять частей произведения. Он представляет собой «переключку» аккордов, в состав которых входят секунды, терции и кварты. В целом же гармония кантаты отличается разнообразием и оригинальностью.

Все части произведения следуют друг за другом без перерыва. Структура целого подчиняется принципу арочной симметрии (АВСВА) [1, с. 20–33].

В первой части («Китай, мой дорогой отец»), написанной в строфической форме (А В С) с тональной репризой, звучит смешанный хор. Текст хора прославляет Китай, который дорог герою, как родной отец. Общий характер музыки этой части лирико-эпический.

Первый раздел трехчастной формы (такты 12–34) звучит в тональности Фа мажор, спокойном темпе, переменном метре (2/4, 3/4, 4/4, 5/4). Сдержанный, но глубоко эмоциональный характер музыки подчеркивается использованием классической гармонической формулы T-S(II)-D. Спокойный лирический характер второго раздела (такты 35–51, Ля-бемоль мажор – Фа мажор) создается благодаря мелодии, напоминающей песенную или романсовую, и аккомпанементу в виде волнообразной гармонической фигурации. Небольшая оркестровая связка (такты 52–55), построенная на четырех отрезках звукоряда пентатоники в ладу «гун» – от звуков фа, фадиез, ля и ля-бемоль², подводит к кульминационному третьему разделу (такты 56–86, тональность Фа мажор). Здесь трансформируется лейтмотив боевого клича. Мелодия поднимается к своей кульминации, подчеркнутой многократным торжественным возгласом «Китай» на интонации восходящей сексты. После боевого клича динамика постепенно ослабевает, эмоциональный градус музыки снижается.

Во второй части, которая носит название «Спасение матери» (под матерью здесь подразумевается Родина) и написана в трёхчастной форме (АВА¹) в тональности Фа мажор, звучат смешанный хор и солирующий баритон.

Первый раздел (1–42 такты) начинается с тревожного соло баритона: «Друг! Ты слышишь? Ты слышишь? Ты слышишь! Матери скорбный плач. Её плач разрывает мне душу, друзья вставайте, друзья поднимайтесь!». Речитативный характер мелодии усиливает ощущение опасности и призыва к немедленному действию, раскрываемым в тексте соло. Вслед за баритоном вступает смешанный хор, в отрывистых аккордах которого звучит пронизывающий душу зов о помощи: «Скорее спаси мою страдающую мать!».

² Пентатоника в китайской музыке представлена пятью разными вариантами:



Музыка данного фрагмента наполнена драматизмом, как и следующая за ним небольшая оркестровая связка (43–50 такты), вызывающая ассоциации с «судорожным спазмом» [2, с. 69–71]. Действительно, музыка как будто «задыхается», повторяя с постепенным восхождением один и тот же мотив. Малосекундовые ходы мелодии, «уплотненные» тритонами, сопровождаются триольными мотивами, представляющими собой последования секунд и терций.

В среднем разделе (51–142 такты) звучит напряженный монолог баритона в сопровождении смешанного хора. Здесь происходит активное тональное развитие. Модулирующая восходящая секвенция с шагом в терцию охватывает тональности ре-диез минор, фа-диез минор, ля-диез минор. Текст этого раздела акцентирует внимание на страданиях и бедственном положении Родины-матери.

Вытрем слезы с лица матери!

Вымоем её окровавленное тело.

Матери скорбный плач режет моё сердце!

Третий раздел (143–152 такты) является динамизированной репризой первого раздела данной части. В коде в партии баритона звучит надежда на то, что народ восстанет и спасет свою Родину («Пробудитесь, сыновья и дочери! Пробудись, пробудись, крепко спящий народ!»).

Третья часть называется «Бедность». В первом разделе (16–71 такты) двухчастной формы (А В) подчеркивается мысль о том, что хотя Родина-мать бедна, она научила своих детей настоящим человеческим чувствам. Её дети преданны своей матери и готовы встать на борьбу с врагами ради её светлого будущего. В сравнении с предыдущей и последующими частями пение женского хора в этой части, задушевное и лирическое, раскрывает ровное, спокойное чувство.

Только в бедности можно понять,

Как высоко небо и огромна земля,

Только в бедности можно понять,

Кто действительно хорошо относится к тебе,

Это то, что досталось от матери,

Несмотря на лишения, моё сердце спокойно...

В партиях хора используется прием контрастной полифонии: две партии голосов (сопрано и альты) непрерывно исполняют мелодию, дополняя друг друга. Многократное модулирование (ми-бемоль минор, ля-бемоль минор, Соль-бемоль мажор, ми-бемоль минор) обогащает гармонию хора. Во втором разделе этой части (72–93 такты) бедность восхваляется как нечто чистое, высокое и ясное.

Бедность, ты как горный поток,

Смываешь грязь, очищаешь помыслы.

Бедность, ты как горькое, но полезное лекарство,

Учишь меня сохранять ясность ума,

Постоянно думать о многих неимущих.

Музыка наполнена чувством благодарности и гордости за свою бедную Родину.

Четвертая часть носит название «Приди, бог смерти!». Ее исполняет мужской хор и солирующий баритон в сопровождении оркестра. Эта часть, как и вторая, написана в трёхчастной форме (А А¹ В А А²), но исполняется в быстром темпе (Presto). По сравнению со второй частью четвертая часть расширена. На контрасте со спокойной третьей частью музыка четвертой части звучит решительно, напряженно, даже резко.

В первом разделе (12–82 такты) мужской хор в унисон исполняет речитативную мелодию, которая повторяется в этой части трижды:

Приди! Приди! Приди!

Бог смерти, приди!

Я уже слышу звук твоих шагов,

Твой коварный смех не заставит меня опустить голову,

Твой безумный рык не заглушит звук моей песни!

Ей вторит мелодия из третьего раздела второй части. Образ злых сил раскрывается гармоническими и оркестровыми средствами: используется созвучие-кластер, состоящее из больших секунд, глиссандо духовых инструментов, резкие смены динамики в партии литавр. Связь со второй частью проявляется и в тональном плане: звучат те же тональности, но на полтона ниже [3, с. 36].

Весь второй раздел этой части (83–126 такты) исполняет только оркестр. Оркестровыми, гармоническими и ритмическими средствами создается напряженная атмосфера, которая предвещает приближение опасности. Яркий кульминационный момент отмечен исполнением *tutti* оркестра решительной маршеобразной ритмической формулы, включающей триольные мотивы, остинато жестких секунд у духовых и струнных. Музыка выражает отчаянный дух героев, которые даже перед лицом опасности готовы смело идти вперед, навстречу врагу.

В третьем разделе (127–196 такты), использующем тематизм первого раздела, а также тревожные интонации мелодии первого раздела второй части, в партии солирующего баритона звучат слова, передающие героический дух патриотов, готовых принять вызов смерти:

Ты можешь меня обезглавить,

Но не можешь убить мою веру.

Ты можешь выпить мою кровь,

Но не можешь угасить мой дух.

Скоро рассвет, а ночь пройдет.

Если четвертая часть корреспондирует со второй, то *Пятая часть* – «Ожидание с надеждой» – по структуре и музыкальному содержанию перекликается с первой частью. Небеса и земля, реки и озера, всё вокруг оплакивает ушедших героев. Хоровые партии начала первого раздела (1–24 такты) пронизаны малосекундовыми интонациями, вертикаль, образуемая поочередно вступающими голосами, диссонантна и также включает в

состав аккордов секунды. Так мелодико-гармоническими приемами создан образ вселенского плача. Затем (25–46 такты) следует лейтмотив боевого клича, который является повторением вступления первой части произведения. Он выражает веру в то, что день победы обязательно наступит. Яркая и светлая, романтически приподнятая мелодия передает чаяния и надежды воинов на прекрасное будущее своей родины, выражает их убежденность в победе.

Второй раздел (47–67 такты) полностью повторяет главную тему середины первой части. Оптимизмом наполнены текст и музыка этого раздела:

В опасной пустоши мы проложили путь,
В долгой тёмной ночи мы зажгли факел.
Ради этого дня мы готовы погибнуть,
Ради этого дня мы готовы пролить кровь.
В этот день – день победы, засияет свет,
Радостный смех наполнит землю,
Пробудившийся народ непоколебимо, как утес,
Стоит на востоке,
И новый Китай идет вперед!

В коде (68–109 такты) на слова «Китай, Китай, мой милый отец, день победы, великий день, я жду его всем сердцем и душой!» шесть раз повторяется лейтмотив, который с каждым разом звучит все более мощно.

Проведенный анализ позволяет сделать выводы, которые отражают изменения, произошедшие в воплощении военной темы в хоровой музыке.

В произведении «Китай, мой милый отец!» Лу Цзайи отошел от традиционного типа хорового хвалебного гимна, в котором прямолинейно и демонстративно воспевается патриотизм. Автор представил философское понимание патриотизма, раскрыл его сложную суть, показал глубокие чувства и переживания человека, который любит свою родину. Композитор насыщает произведение лиризмом, используя приём, когда повествование ведется от первого лица, что придает ему своеобразную автобиографичность. Лирическая песенность, широко представленная в вокальных партиях этого сочинения, сочетается с драматической речитативностью, имеющей корни в западной оперной музыке. В это произведение привнесены и принципы развития, свойственные европейской симфонической музыке. Соединив лирический автобиографичный рассказ от первого лица с приемами симфонической и оперной музыки, эпичностью и драматизмом, автор создал оригинальную хоровую поэму, заложив основу для появления нового вида хоровых произведений в Китае.

Музыка этой кантаты, как и ряда других хоровых произведений этого периода, насыщена диссонансными созвучиями, напряженными ритмами и интенсивной динамикой. «Это своего рода наполненное трагизмом, драматизмом осознание прихода трудных времен» [4, с. 107].

Здесь использован принцип симметрии в построении целого. Все произведение пронизано лейтмотив боевого клича. Так создается цельная и

драматургически выстроенная композиция кантаты, кульминация которой приходится на четвертую часть (что близко к «точке золотого сечения»).

Итак, если хоровые произведения первого периода (1950–1965 гг.) представляют собой хвалебные песни, в которых прославляются родина и её герои, а во втором периоде (1966–1976 гг.) основным героем хоровых произведений является Мао Цзэдун, то в третий период создаются произведения иного содержания и настроения. Хоровая музыка двух первых периодов отличается оптимистическим настроением, радостным духом. Произведения третьего периода также восхваляют героев и Родину, но они наполнены большим драматизмом, несут в себе оттенок трагизма, в них меньше героического пафоса, а больше внутренних человеческих переживаний.

Библиографический список

1. 李娟.陆在易. 音乐抒情诗《中国, 我可爱的母亲》创作技法研究[D].
2. 云南艺术学院, 2009. = Ли, Цзюань. Исследование творческих приёмов лирической поэмы Лу Цзайи «Китай, мой дорогой отец». – Юньнаньский институт искусств. – 2009. – С. 20 – 33.
3. 张媛.陆在易《中国,我可爱的母亲》和声技法分析[J].齐鲁艺苑,2010(02):69-71.= Чжан Юань, Лу Цзайи. «Китай, мой дорогой отец»: анализ хоровых приёмов / Чжан Юань, Лу Цзайи // Мир Литературы и искусства Цилу, 2010. – №2. – С. 69 – 71.
4. 张楠.合唱音乐创作的难得之作— 评陆在易的《中国,我可爱的母亲》 [J]. 福建艺术, 2006(04):36 = Чжан Нань, Сложности создания хоровой музыки – комментарии Лу Цзайи к произведению «Китай, мой дорогой отец» / Чжан Нань // Искусство Фуцзянь. – 2006. – №2. – С. 36.
5. 冯智全.论音乐抒情诗《中国,我可爱的母亲》 [J].苏州大学学报(工学版),2001(06):107-110. = Фэн Чжицюань, Музыка лирической поэзии «Китай, мой дорогой отец» / Фэн Чжицюань // Журнал Сучжоуского университета. – 2001. – № 6. – С. 107 – 110.

ТРАДИЦИИ Н. В. ГОГОЛЯ В ЦИКЛЕ В. А. ПЬЕЦУХА «ПЛАГИАТ»

Т. В. Коробкова

*Старший преподаватель,
Актюбинский региональный
государственный университет
им. К. Жубанова,
г. Актобе, Казахстан*

Summary. The article compares the author's techniques of N.V. Gogol and V.A. P'ezuh. The contemporary Russian writer in the "Plagiarism" cycle resorts to Gogol's traditions in order to preserve the integrity of Russian literature based on the spiritual principle. Consider such stylistic methods as: redundancy of details, use of the same type of constructions, various repetitions, mixing of vocabulary of various styles.

Keywords: humor; sarcasm; reminiscence; redundancy of details; repetition; similar constructions; style.

Преемственность литературных традиций, благодаря которым сохраняется некая целостность русской литературы, ощутима в произведениях многих писателей. В связи с этим М. Шолохов писал: «Мы все связаны преемственностью художественного мышления и литературными традициями» [2, с. 322–323].

В. А. Пьецух – истинный продолжатель традиций русской классической литературы. Ярким подтверждением служит его цикл «Плагиат», в котором писатель обращается к произведениям таких классиков, как: Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов. В предисловии автор называет свое произведение плагиатом, но, естественно, что таковым оно не является. Было бы более правильно определить анализируемый цикл, как некий ремейк на известные творения великих предшественников.

Судя по произведениям, интервью В. А. Пьецуха, для него всегда остается важным сохранить русскую духовную культуру, носителем которой является классическая литература. Беря за основу «Шинель» Н. В. Гоголя, «Историю Города Глупова» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Детство», «Отрочество», «Юность», «Утро помещика» Л. Н. Толстого, «Человек в футляре» А. П. Чехова, В. А. Пьецух проецирует сюжет этих произведений на события наших дней, приближая и делая более понятной классическую литературу. Герои современного писателя живут, действуют в очень похожих условиях и также стоят перед каждодневным моральным выбором.

Автору важно выяснить, прав ли был Н. В. Гоголь, утверждавший, «что в XXI столетии русский человек станет совершенен духом», или же русский человек, как видится В. А. Пьецуху, «почему-то получился невежа и обормот» [1, 4].

В «Демонстрации возможностей» В. А. Пьецух использует ряд стилистических приемов, присущих Н. В. Гоголю. Так современный писатель

неоднократно прибегает к приему однотипных конструкций с повторяющимися частями (отдельными словами): «Другое дело, что из этого драматического события требовалось выделить определенное направление, извлечь пафос, как из числа извлекают корень, но это уже относится до чистого ремесла» [1, с. 39].

Гоголевская фигура усугубления или тождесловия также характерна рассказу В. А. Пьецуха (например, в маленьком диалоге слово «зачем» употребляется четыре раза) [1, с. 44]. Для того, чтобы подтвердить какую-то мысль В. А. Пьецух может в пределах одного предложения или маленького абзаца использовать два-три раза одну и ту же фразу. Например, подтверждая мысль о том, что накоплению денег на автомобиль мешала семья Лютикова, писатель дважды употребляет конструкцию: «Когда ушла жена и дочь выскочила замуж за лейтенанта» [1, с. 43].

Продолжая гоголевские традиции, современный писатель прибегает к приему избыточности детали. Автор в «Демонстрации возможностей», а также в «Утре Помещика» обрисовывает каждую мелочь даже уже после того, как детализация выполнила свою функцию. Расширяя деталь, В. А. Пьецух как бусинки нанизывает их на нить повествования. Очень ярко данный прием можно наблюдать в сценах описания завтрака Илюши Помещика или пересчитывания Лютиковым своих сбережений: «он полюбил пересчитывать свои деньги: бывало, сядет за стол на кухне, выставит старинную жестяную банку из-под ландрина, ... и т.д.» [1, с. 41].

Гоголевским произведениям свойственна ситуация «замкнутого круга», когда герои в конце повествования оказываются в своей начальной точке, по принципу пушкинской старухи «у разбитого корыта». Так Лютиков, копивший всю жизнь на «Жигули», оказывается ни с чем, разбив бандитский ролс-ройс.

Стилю В. А. Пьецуха свойственно смешение слов высокой и просторечной лексики, порой даже в одном предложении. Например, в рассказе «Наш человек в футляре» одновременно используются «лицо-физиономия» («встретить человека с таким лицом, что кажется, вот-вот съездит по физиономии» [1, с. 44]). Посредством этого приема показывается насколько уничижительно Серпеев, главный герой, относится к самому себе.

Гоголевский юмор, переходящий порой в сарказм, строится на контрасте стиля и содержания. Этот же прием присущ творчеству В. А. Пьецуха, например, о мавзолее на Красной площади писатель иносказательно говорит: «посреди необъятной площади лежит мумия фараона, заключенная в мрамор и пуленепробиваемое стекло» [1, с. 44].

Таким образом, можно говорить о том, что В. А. Пьецух в цикле «Плагиат» широко используя гоголевские приемы, продолжает развивать русскую классическую литературу.

Библиографический список

1. Пьецух В. Плагиат. – М.: НЦ ЭНАС, 2006. – 175 с.

СУДЬБА «ДОЧЕРЕЙ ОРЛАМОНДА» (о драматургической роли одного стихотворения М. Метерлинка)

А. С. Маркова

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

Summary. The article is aimed at studying the relationship of M. Meterlink's poetic and dramatic heritage. Empirical material was the play-tale "Ariana and Bluebeard", because it is less than other works of the Belgian writer was subjected to a comprehensive study. The author of the article suggests that the drama of the play is directly dependent on the poem "The Five Daughters of Orlamond" included in the text of the said theatrical composition.

Keywords: poetry and theatrical works of M. Meterlink; drama; collection "Twelve Songs"; play-tale "Ariana and Bluebeard"; "text in text"; allegory of plays by M. Meterlink.

Бельгийский писатель-символист Морис Метерлинка на рубеже XIX – XX веков приобрёл мировую известность как драматург, а между тем, этот автор начинал свою творческую деятельность как поэт. На протяжении 1890-х годов параллельно с созданием произведений для драматического театра он продолжал заниматься стихосложением. Не исключено, что определённую роль в этом сыграло знакомство Метерлинка с французским символизмом, который на тот момент был преимущественно поэтическим, и переезд в Париж в 1896 году.

Поэтическое наследие Метерлинка обычно вызывает у исследователей меньший интерес, чем его пьесы. Однако есть основания предполагать, что между стихотворными и драматическими сочинениями существует определённая взаимосвязь. Актёр театра Эвр и друг писателя А. Ван-Беве так характеризует первый сборник стихов Метерлинка «Геплицы»: «Это – оригинальная книга, и отдельные стихотворения из неё послужили, по видимому, первоначальными темами для создания "Принцессы Мален", "Вторжение смерти", "Слепых", "Пеллеаса и Мелизанды"» [5, с. XIV]. Приведённая цитата указывает не просто на связь поэзии с драмами писателя, а утверждает, что театральные сочинения данного автора испытывали на себе влияние его ранних стихотворений.

Тексты ряда пьес Метерлинка содержат в себе поэтические фрагменты, и даже целые стихотворения. Это такие произведения для символистского театра как: «Семь принцесс» (1891), «Пеллеас и Мелизанда» (1892), «Аглавена и Селизетта» (1896), «Ариана и Синяя Борода» (1896), «Сестра Беатриса» (1900). Однако, в «Семи принцессах» песня матросов из I действия представляет собой всего лишь повтор одной строки – «Океан! Океан! Мы больше не вернёмся», и, скорее, напоминает попытку введения по-

эзии в поле драматического сочинения. Тоже можно сказать и о песне Мелизанды за прялкой («Святой Даниил и святой Михаил...») из 1-й картины III действия «Пеллеаса и Мелизанды». В прочих перечисленных пьесах автор использует законченные стихотворения, которые были включены Метерлинком в сборник «Двенадцать песен» (1896) и в его дополненное переиздание – сборник «Пятнадцать песен» (1900). Показательно, что в XX столетии бельгийский писатель более не обращается к искусству стихосложения. «После “Двенадцати песен” поэт в Метерлинке замолкает» [8, с. 264], и замолкает уже навсегда.

У Метерлинка существовала собственная классификация поэтов. Он разделял их на лирических и драматических. Под первыми подразумевались поэты в привычном понимании этого слова, а под вторыми – писатели-драматурги [4, с. 16–18]. Такое отношение к поэтическому искусству, вероятно, и объясняет стремление Метерлинка соединить в одном тексте пьесы поэтическое и прозаическое начало. На сегодняшний день трудно достоверно сказать, в каких случаях стихотворение было создано специально для пьесы, а в каких оно было позаимствовано из сборника «Двенадцать песен». Сборник писался на протяжении шести лет (1890–1896) одновременно с указанными драматическими произведениями. Точно можно установить только одно стихотворение – № 12 «Песня Мадонны», которое имеет авторское указание на то, что оно взято из пьесы «Сестра Беатриса». В прочих рассматриваемых пьесах были использованы три стихотворения из сборника: № 4 «Три сестры слепые» («Пеллеас и Мелизанда», 2-я картина III действия), № 6 «Семь дочерей Орламонды» («Ариана и Синяя Борода», I действие), № 9 «Милый с ней прощался» («Аглавена и Селизетта», 3-я картина III действия).

Среди этих сочинений для театра одно выделяется особо – это пьеса-сказка «Ариана и Синяя Борода или Тщетное избавление». В ней помимо стихотворения из «Двенадцати песен» присутствует ещё и небольшое четверостишие в III действии, представленное как реплика толпы крестьян («Откройте нам ворота»). Это драматическое произведение Метерлинка содержит в себе поэтических текстов больше, нежели другие, и, исходя из этого, является весьма перспективным для изучения. Сам автор, в одном из предисловий к изданию своих сочинение, писал об «Ариане и Синей Бороде» и «Сестре Беатрисе» следующее: «Они, собственно говоря, представляют из себя маленькие сценки, коротенькие произведения типа, носящего довольно неудачное название “*opéra comique*”. Назначение их – доставлять музыкантам, для которых они были написаны, подходящую тему для лирического излияния» [4, с. 20]. Следовательно, эти пьесы сочинялись как либретто для оперы или музыкального спектакля. На «музыкальную этимологию» данного произведения указывает наличие увертюры, звучащей при поднятии занавеса [6, с. 243], стихотворение из сборника Метерлинка и поэтическая реплика крестьян из последнего действия пьесы-сказки. Эта строфа легко способна превратиться в небольшой хоровой эпизод оперно-

го сочинения, и здесь драматург предоставляет гипотетическому композитору такую возможность. И не случайно бельгийский автор называет свой поэтический сборник сборником «песен», определяя, таким образом, жанровую природу своей поэзии, для которой музыка становится неотъемлемой стороной.

По отношению к «Ариане и Синей Бороде» стихотворение «Семь дочерей Орламонды», пожалуй, можно определить как неточную автоцитату. В пользу автоцитирования говорит тот факт, что в самом поэтическом произведении нет никакой явной связи с легендой о Синей Бороде, которая могла бы возникнуть, если бы оно создавалось специально для этой пьесы. Неточность цитирования выражается, в первую очередь, в изменении числа дочерей Орламонды. В стихотворении сборника их семь, а в его варианте, представленном в I действии пьесы-сказки, – пять. Есть ещё небольшие несоответствия в 1-й строфе (2-я строка) и в 3-й строфе (1-я строка), которые не влияют на содержательную сторону, в остальном же текстовое совпадение является дословным.

Наибольшая интрига связана с уменьшением числа дочерей в пьесе, по сравнению со стихотворением сборника «Двенадцать песен». Пять – это количество женщин, которых Синяя Борода держит в подземелье своего замка. Из сюжета становится понятно, что это его прежние жёны, а соответствие их числа числу дочерей Орламонды из стихотворения, позволяет сделать вывод, что жёны Синей Бороды поют о себе. Так появляется уточнение, позволяющее назвать стихотворение «Пять дочерей Орламонды» в пьесе Метерлинка «Песней жён». Подобное умозаключение обнаруживает скрытую взаимосвязь между содержанием стихотворения и пьесы, объясняет присутствие одного в тексте другого, поскольку в поэтическом произведении нет ни одного имени собственного, кроме слова «Орламонда» («Orlamonde»).

«Orlamonde» (во французском языке – существительное женского рода) имеет прямое отношение к биографии Метерлинка. В 1930 году писатель приобрёл на торгах участок земли в Ницце, непосредственно на побережье Средиземного моря. По его распоряжению на этом месте была построена резиденция, в которой Метерлинк прожил последние девятнадцать лет. Владелец дал название этому жилищу «Villa Orlamonde», то есть «Вилла Орламонда», если пользоваться точным переводом с сохранением грамматического рода слова. Однако для удобства в русском языке это название обычно произносится как «Вилла Орламонд», изменяя женский род на мужской. Вряд ли можно считать случайностью то, что остаток жизни писатель провёл в месте, которое довольно точно повторяет место действия большинства его театральных пьес. Вилла, а её можно было бы назвать и замком, с одной стороны имеющая естественную преграду – море, а с другой – утопающая в зелени лесов, словно сошла со страниц произведений Метерлинка.

Точное значение слова «Орламонд» неизвестно, но уже французские исследователи отмечали, что название резиденции писателя «<...> вторит атмосфере его драматического творчества» [8, с. 262]. Если обратиться к наследию Метерлинка то на ум сразу же приходит ещё одно имя собственное – Аллемонд («Allemonde») – названия страны, в которой разворачиваются основные события «Пеллеаса и Мелизанды». Оно лишний раз доказывает, что наиболее верный перевод обоих слов на русский язык необходимо делать с заменой грамматического рода. В противном случае фразу «Arkél, roi d'Allemonde» [10, с. 372] следовало бы переводить как «Аркель, король Аллемонды». Однако ни один русскоязычный перевод «Пеллеаса и Мелизанды» не предлагает подобного варианта, достаточно обратиться к ставшему классическим переводу В. Я. Брюсова [6, с. 85]. Исходя из выше сказанного, можно предположить, что стихотворение «Пять дочерей Орламонды» («Les cinq filles d'Orlamonde») должно звучать как «Пять дочерей Орламонда».

В данном случае смена грамматического рода имеет принципиальное значение, поскольку влияет на раскрытие содержания произведения. Существует несколько переводов этого стихотворения. Один принадлежит Н. М. Минскому и Л. Н. Вилькиной (в качестве примера будет приводиться только 1-я строфа):

Пять дочерей Орламонды
(Мёртвой волшебницы тьмы),
Пять дочерей Орламонды
Ищут дверей из тюрьмы... [6, с. 248].

Этот вариант перевода своей метро-ритмической организацией напоминает перевод «Семи дочерей Орламонды» В. Я. Брюсова:

Семь дочерей Орламонды,
Когда умерла их мать,
Из дворца своей матери-феи
Решили бежать [7].

В обоих случаях слово «Орламонда» воспринимается как имя таинственной героини, заточившей собственных дочерей. Брюсов особо заостряет внимание на этом факте, повторяя слово «мать» дважды. Но стоит сравнить эти русские переводы с французским оригиналом, чтобы обнаружить несоответствие. Ниже представлен фрагмент оригинального текста с дословным переводом автора данной статьи:

Les cinq filles d'Orlamonde / *Пять дочерей Орламонда*
(La fée noire est morte) / *(Тёмная фея мертва)*
Les cinq filles d'Orlamonde / *Пять дочерей Орламонда*
Ont cherché les portes... / *Искали двери* [9, с. 17].

Как показывает приведённый пример, французское слово «mère» («мать») не используется Метерлинком, но женский род слова «Orlamonde» в первой строке и упоминание о злой («noire» – «чёрной», «тёмной») фее или волшебнице во второй, похоже, были восприняты упо-

мянутыми переводчиками из-за прямого соседства поэтических фраз как указание на родство между девушками и колдуньей. При этом в оригинале речь идёт просто о некой волшебнице, со смертью которой главные героини стихотворения получают шанс на освобождение. Но есть и другой вариант перевода, принадлежащий О. М. Соловьёвой:

Пять дочерей Орламонда,

(Чёрная фея в могиле)

Пять дочерей Орламонда

В сумраке двери искали [4, с. 294].

Перевод Соловьёвой демонстрирует наибольшую близость к оригиналу. Как отмечал Брюсов в своей статье о переводах «Двенадцати песен» Метерлинка (курсив Брюсова): «Кроме знания языка, нужно ещё особое чутьё к его тайнам, чтобы до глубины понять намёки поэта (намёки самым смыслом слова и звуком его), – чутьё, которое, кажется, даётся лишь для материнского языка (*langue maternelle*)» [1, с. 98]. Похоже, у Минского, Вилькиной и, как ни парадоксально, у самого Брюсова этого чутья оказалось недостаточно. Соловьёва пожертвовала выразительность художественного перевода и обратилась, фактически, к «белому стиху», чтобы наиболее точно передать смысл. Она правильно изменила род слова «Orlamonde» на мужской, и не связала «узами кровного родства» девушек и фею. Эта переводчица оказалась более восприимчивой к символистскому подтексту стихотворения и к его месту в смысловом поле пьесы-сказки Метерлинка. Однако, если «filles d'Orlamonde» не являются дочерьми феи, то невольно напрашивается вопрос, чьи же это дочери? Чтобы ответить на него, необходимо разобраться в значении данного стихотворения для драматургии «Арианы и Синей Бороды».

Полный текст стихотворения «Пять дочерей Орламонда» [6, с. 248–249] распределён внутри текста пьесы прерывисто, а не приводится сразу от начала до конца, как например, песня Мелизанды в «Пеллеасе и Мелизанде» [6, с. 105–106] или песня Селизетты в «Аглавене и Селизетте» [6, с. 209–210]. Четыре строфы «пунктиром» пронизывают финал I действия, чередуясь с диалогом Арианы и Кормилицы. Если принять во внимание признание Метерлинка о том, что «Ариана и Синяя Борода» предназначалась для реализации средствами музыкального театра, становится понятно такое драматургическое решение соотношения двух разножанровых текстов. Оно даёт возможность превратить завершение акта, например, в развёрнутую оперную сцену, широко задействовать ресурсы солистов (исполнительницы Арианы и Кормилицы), ансамбля (квintет жён Синей Бороды) и симфонического оркестра. А в финале II действия присутствует и «реприза» первой строфы, что позволяет создать, так называемую, «тематическую арку» между разделами крупного музыкального произведения.

Появление поэтического сочинения внутри драматического, в целом, соответствует литературному приёму «текст в тексте» « “Текст в тексте” – это специфическое риторическое построение, при котором различие в за-

кодированности разных частей текста делается выявленным фактом авторского построения и читательского восприятия текста» [3, с. 71]. Ю. М. Лотман определяет положение одного литературного текста внутри другого, взятого из той же сферы искусства (например, роман в романе) как «двойную кодировку» [3, с. 72]. При подобном соотношении двух самостоятельных произведений образуется новый текстовый вариант, с дополнительными семантическими уровнями. Возникает необходимость определения функциональной разницы двух текстов и их иерархии относительно друг друга. Для этого можно воспользоваться лотмановской терминологией, различающей «первичный текст нейтрального уровня» [3, с. 75] и «текст-вкрапление» [3, с. 77]. Формально «первичным текстом» предстаёт основной текст пьесы-сказки Метерлинка, а стихотворение – это «текст-вкрапление». Предположительно главенствующую роль занимает «первичный текст», тогда как «текст-вкрапление» должен носить по отношению к нему подчинённый характер, что отражается и на драматургической роли зависимого текста. Однако это предположение требует определённых уточнений.

Момент введения Метерлинком стихотворения в текст пьесы-сказки отмечает собой один из важнейших драматургических узлов всего произведения. Песня жён Синей Бороды вторгается в первую кульминацию пьесы – экстатический восторг Арианы после открытия 6-й двери с бриллиантовыми украшениями. Песня же доносится из-за 7-й двери, которая является самой значимой с точки зрения развития сюжета сказки. Эта дверь хранит в себе истинную тайну, тайну жизни, а не смерти, прежних жён Синей Бороды. Если прежде Ариана лишь догадывалась о судьбе несчастных женщин («Они не умерли. Об этом говорилось как о великой тайне там, в дальней стороне, куда его завела дикая и вместе с тем робкая любовь ко мне... Я и там это подозревала, а здесь уже не сомневаюсь...» [6, с. 245]), то теперь её подозрение перерастает в уверенность, что порождает все последующие события пьесы.

По сути, Метерлинк-драматург находится в диалоге с Метерлинком-поэтом. Его стихотворение – это биография пленниц, которая проецируется на сюжет о Синей Бороде, оставаясь при этом наделённой собственной семантикой. Не смотря на это, сюжет пьесы довольно точно воспроизводит сюжет стихотворения, совпадают даже детали: несколько девушек, находящихся в замке, обретаю шанс на свободу. В поисках выхода пленницы поднимаются в башни, спускаются в гроты, и, наконец, находят дверь, запертую золотым ключом. Снаружи доносится плеск океана, но, напуганные неизвестностью, они останавливаются перед заветной дверью. За исключением эпизода с башнями, остальные детали повествования присутствуют и в пьесе-сказке. Безымянная фея (олицетворение зла для несчастных девушек) в пьесе имеет родственного персонажа – Синюю Бороду; он, конечно, не мёртв в начале произведения, однако в финале III действия оказывается серьёзно ранен и близок к смерти. Этот персонаж представлен

драматургом чрезвычайно скупю. Метерлинк отводит своему герою так мало реплик, что можно было бы приравнять его роль к немой; он совершает мало поступков, и, практически, не влияет на развитие сюжета, что позволяет считать его почти мёртвым.

Главное несовпадение в текстах стихотворения и пьесы, которое сразу же обращает на себя внимание, это количество «дочерей Орламонда», о чём уже говорилось выше. Каждой из жён Синеи Бороды автор даёт имя одной из героинь своих прежних пьес: Мелизанда из «Пеллеаса и Мелизанды», Селизетта из «Аглавены и Селизетты», Игрена и Беланжера – имена двух сестёр из «Смерти Тентажиля», а также Алладина из «Алладины и Паломида». Все эти персонажи у Метерлинка имели сходную судьбу; они были жертвами Рока, абсолютно бессильными перед ним и обречёнными на гибель. Вряд ли писателю просто не хватило героинь для доведения числа жён Синеи Бороды до семи, ведь была ещё Урсула из «Семи принцесс» или Мален из «Принцессы Мален». Метерлинк вполне бы мог представить «шесть дочерей Орламонда», поскольку во французском языке замена числительного «семь» («sept») на «шесть» («six») не влияет на метрику стиха. Ариана стала бы тогда последней – седьмой женой – и символика числа семь из стихотворения «Семь дочерей Орламонда» была бы восстановлена.

Вероятно, именно символика числа и не позволила использовать шестёрку, как выпадающую из ряда простых нечётных неделимых чисел, каждое из которых у многих народов имело сакральное значение. Кроме того, Ариана не становится в полной мере «дочерью Орламонда». Она единственная из женщин покидает замок по собственной воле, тогда как другие остаются в нём вместе с Синеей Бородой. Соответственно, количество жён в финале пьесы оказывается неизменным – это 5 и 1 («Пять дочерей Орламонда» и Ариана), а не 6, как можно было бы ожидать. Такое числовое соотношение подтверждает, что судьба Арианы отлична от судьбы прочих жён Синеи Бороды.

Число «дочерей Орламонда» в пьесе-сказке оказывает опосредованное влияние и на её драматургию через количество дверей в зале замка. Их ровно семь, но они отличаются друг от друга по размеру и другим внешним параметрам. Шесть дверей в зале небольшие с серебряными замками, а одна, в центре, крупнее прочих и имеет золотой замок. В песне жён Синеи Бороды, как и в стихотворении «Семь дочерей Орламонда», это была заветная дверь – путь на свободу. Именно на процессе открывания дверей держится вся драматургия I акта. Шесть дверей соответствую количеству жён вместе с последней (Арианой), из чего можно заключить, что для каждой из жён в пьесе предназначалась одна из маленьких дверей. Видимо, дверь с бриллиантами была дверью Арианы; этим можно объяснить то, что эта дверь, выбранная героиней наугад, оказывает на девушку столь гипнотическое воздействие. Какая из прочих дверей предназначалась каждой их предыдущих жён можно только догадываться. Становится понятно, поче-

му Метерлинк не мог дать Синей Бороде семь жён («дочерей Орламонда»), так как в этом случае общее количество дверей изменилось бы на восемь, и это исказило бы символический подтекст пьесы-сказки.

Тексты стихотворения и пьесы представляют собой два цикла, отражающих разные этапы жизни «дочерей Орламонда», а точнее, это поэтический цикл внутри цикла драматического. Первый цикл (стихотворение) отражает судьбу девушек до замужества, и, фактически, принимает на себя функцию предыстории пьесы-сказки Метерлинка. Вторым циклом – текст самой пьесы – это судьба «дочерей Орламонда» в замужестве. Попадая в поле драматического произведения, содержание стихотворения приобретает новую семантическую окраску. Героини дважды проходят один и тот же путь от заточения к поиску свободы, и останавливаются в одном шаге от неё. Если в первом цикле причиной их плена была сила некой волшебницы, то во втором у этой силы появляется имя – Синяя Борода. Можно даже предположить, что из первого цикла девушек вывел именно он, но, освободив из заточения в одной замке, Синяя Борода вновь подвергает «дочерей Орламонда» плену уже в своём собственном родовом имени.

Второй цикл лишь фрагментарно повторяет первый, к тому же он представлен глазами Арианы с момента пребывания женщин в заточении, то есть с конца I действия. Оба цикла объединяет дверь с золотым замком и ключом к нему; на пороге этой двери завершается первый цикл, и после её открытия начинается второй. Показательно переосмысление функции этой двери во втором цикле. Она оказывается не выходом на свободу, а входом в подземную залу, где содержатся жёны Синей Бороды, следовательно, дорогой в новую темницу следующего цикла.

Помещая героинь на новый уровень развития цикла, автор предлагает им и новый выход их сложившейся ситуации. Из подземелья замка Синей Бороды можно выбраться через окно, закрытое тяжёлыми створками («Я нащупала железные крюки и огромные засовы...» [6, с. 255] – говорит Ариана), и за этим окном снова плещется море – верный указатель нужного направления, известный по первому циклу. Это ещё один путь и ещё один шанс на освобождение из рокового жизненного круга. Так завершается II акт, но уже в III действии героини снова оказываются в зале замка (в зале из I акта – исходной точке повествования в пьесе), хотя давно могли бы покинуть свою тюрьму. По сути, начало III действия – начало третьего цикла, и новый виток бесконечных скитаний, на который обречены «дочери Орламонда». Получается, что в двух циклах выходы представлены по-разному, а вход становится равным входу в новый цикл. Но был и ещё один путь – им пришла в замок Ариана; на сцене этот путь символизирует некая боковая дверь в декорации, ведущая наружу (ведь, в зале не 7, а 8 дверей). Это тоже шанс на освобождение, но доступный лишь Ариане, так как это путь в её мир. Для прочих женщин эта дорога закрыта, они подчиняются роковой необходимости и остаются в замке ухаживать за своим мучителем, который, возможно, когда-то вывел их из замка первого цикла.

Эти героини с именами из прежних пьес Метерлинка не в состоянии противиться своей судьбе: «Они умеют лишь страдать, улыбаться и любить. Когда же они хотят что-нибудь понять, тревога их превращается в тоску, и минутная вспышка протеста разливается в потоке слез» [2].

Становится понятно, что стихотворение «Пять дочерей Ордамонда» вовсе не второстепенный элемент, введённый в драматическое сочинение в качестве своеобразного декора, и не художественный приём, призванный усилить определённое настроение в пьесе (на конкретный момент повествования), а источник сюжетно-смысловой и композиционной стороны драматургии. Можно даже назвать его поэтическим первоисточником пьесы. Оно отмечает все основные этапы драматургии, содержит ключевые символы, более того, драматургически история о Синей Бороде оказывается подчинённой драматургии стихотворного текста. Если предание о Синей Бороде более тяготеет к прямолинейному движению, то поэзия разворачивает его в сторону циклического. Стихотворение придаёт легенде о Синей Бороде новое более символическое звучание, поднимает на философский уровень старое предание. Появляется новое смысловое наполнение, которого исходный материал не предполагал. Сюжет о Синей Бороде оказался для Метерлинка лишь внешней оболочкой, знакомой сказкой, поводом для представления своего собственного мировидения. И писатель рассказал ещё одну сказку о судьбе «дочерей Орламонда».

Вот здесь и приходит время вернуться к вопросу о том, кто такие «дочери Орламонда»? Как было заявлено выше Орламонд – это не имя персонажа, но, возможно, наименование страны, откуда родом эти девушки (по аналогии с Аллемондом в «Пеллеасе и Мелизанде»). Тогда словосочетание «*Les cinq filles d'Orlamonde*» приобретает значение «Пять дочерей земли Орламонд». А постоянная параллель с Аллемондом наводит и ещё на одно размышление. Слово «*Allemonde*» напоминает о названии Германии во французском языке – «*Allemagne*», то есть земля алеманов. Имя этого народа принято переводить как «люди», а место, где обитают люди, представляет собой всю землю. Возможно, название стран метерлинковских пьес (Аллемонд, Орламонд) необходимо воспринимать как общее обозначение этого мира, и тогда «дочери Орламонда» оказываются просто «дочерьми человеческими».

Сочинения символиста Метерлинка представляют собой философские притчи, иносказания. Раскрытию философской стороны пьесы-сказки «Ариана и Синяя Борода» способствуют поэтические части, даже если сам автор не признавал за этим произведением глубокого смысла [4, с. 20], что вовсе не отрицает его наличия. Персонажи Метерлинка по природе своей метафоричны, поскольку автор «<...> поднялся до самых возвышенных метафизических концепций и воплотил их в вымышленных существах» [8, с. 264]. «Дочери Орламонда» – человеческие души, бесконечно блуждающие в потёмках нашего земного существования. Как отмечал Реми де Гурмон: «Действующие лица его драм – это отдельные состояния одной чело-

веческой души, или, вернее, отдельные состояния коллективной души всего человечества» [2]. В изучаемой пьесе только одна душа, пришедшая извне, (Ариана) сможет уйти обратно туда, откуда появилась, так как место её прежнего пребывания дало ей сакральное знание. Ариана воспринимается как символ человеческой души, которая наделена представлением о некоем сакральном знании, об Истине. И она способна стать посредником, но другие души (персонажи) оказываются не готовыми к новому знанию. Ариана – единственная душа в пьесе свободная от пут этого мира, другие же души (жёны Синей Бороды – «дочери мира сего») так и будут проходить раз за разом один и тот же цикл, отражённый в «Ариане и Синей Бороде» как скитания по замку. Такова судьба «дочерей Орламонда».

Библиографический список

1. Брюсов В.Я. Фиалки в тигле / Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Статьи и рецензии: 1892 – 1924. Из книги «Далёкие и близкие». Miscellanea. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 97–103.
2. Гурмон Р. де. Морис Метерлинк / Книга масок. Литературные характеристики. – СПб: Грядущий день, 1913. – С. 259–267. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/g/gurmon_r_d/text_01_moris_meterlink.shtml (дата обращения. 18.11.2016).
3. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Лотман Ю.М. Статью по семиотике культуры и искусства. Сост. Р.Г. Григорьева. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 58–78.
4. Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. 1. Драмы. – М.: Издательство В.М. Саблина, 1903. – 338 с.
5. Метерлинк М. Полное собрание сочинений. Т. 6. – М.: Издательство В.М. Саблина, 1909. – 240 с.
6. Метерлинк М. Пьесы. – М.: Искусство, 1958. – 576 с.
7. Метерлинк М. «Семь дочерей Орламонды» / Метерлинк М. Синяя птица: Пьесы, стихотворения, рассказы. – М.: Эксмо, 2007. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/m/meterlink/text_0110.shtml (дата обращения 20.09.2017)
8. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж.Кассу, П.Брюнель, Ф.Клодон и другие. Пер. с фр. – М.: Республика, 1999. – 430 с.
9. Maeterlinck M. Ariane et Barbe-Bleue / Maeterlinck M. Oeuvres II. Théâtre. Tome 2. – Bruxelles: Editions complex, 1999. – P. 9–45.
10. Maeterlinck M. Pelléas et Mélisande / Maeterlinck M. Oeuvres II. Théâtre. Tome 1. – Bruxelles: Editions complex, 1999. – P.368–454.

НОВАТОРСТВО И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ ИМПРОВИЗАТОРСКОГО ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. ШАКЕЕВА

Г. Т. Глеубердина

*Кандидат филологических наук, доцент,
Кокшетауский государственный
университет имени Ш. Уалиханова,
г. Кокшетау, Казахстан*

Summary. In this article the heritage of Koken Shakeev is considered in the poetic context traditions of Arka poetic traditions. Analyzing the works of the poet the author exposed the epic talent of master according to the theoretic analyses and scientific opinions. In this article Koken Shakeev's poetic life, of a poetic orator, an outstanding poet of his time, the son of Kokshe land, considered at the point of artistic context.

Keywords: arts; improviser; creativity; tradition.

Импровизаторское искусство веками развивалась вместе с нашим народом и в нынешнее время имеет новые свойства, содержание и новый характер но, отличие нашего народа от других народов связано с этим импровизаторским искусством.

Творчество ветерана импровизаторского искусства, К. Шакеева, лишь одной ступенькой в национальной культуре. Свидетелем этого является почтение сегодняшнего общество и литераторов, а также благосклонность деятелей искусства, которое является неотъемлемым свойством именно нашего народа. Творчество К. Шакеева это органический синтез импровизаторства, сказительства и поэтического мастерства, которое свидетельствует об его огромном художественном таланте.

Достойными продолжателями творчества аксакала продолжают традицию Кокше. Обладателем такого воодушевленного, врожденного таланта являются Б. Алимжанов, К. Мырзабеков, чьи имена на слуху. Они развили талант Кокена ага, внедрили в традицию импровизаторства элементы киргизского эпоса – Манас, что в свою очередь стимулировало творчество молодых, талантливых импровизаторов которые опираясь на напущение Кокена, вознесли казахское народное творчество на новую ступень.

Одним из акынов, чье слово известно за пределами Кокшетау является Кудайберли Мырзабеков. Для Кокена его произведения имеют особый смысл. В свое время знатный акын (поэт) – научил молодого поэта азбуке импровизаторского искусства и всей душой болел за него.

В импровизаторстве достигнешь ты большего, я знаю,
Не сгибая голову, как огонь ты пылаешь
Ты будущее, продолжатель искусство моего
В груди моей душу заменяешь! [1] –

Кокен как родного ребенка, баловал и воспитывал Кудайберли. Он ласково называл его «Кудаш» на одном из импровизаторских состязаний со своим сыном он сказал:

Широко известно публике имя мое,
Молюсь вечерами, называя имя твое,
Жаль не видел тебя, Муса маркум,
Великий создатель, половинка сердца моего.
Пусть высоко оценит искусство народ,
Пойми как напутствие каждое слово мое [1] –

так акын уделял большое внимание воспитанию учеников, не забывал и о своем наследнике.

Кудайберли благодарил и гордился своим наставником и говорил:
В искусстве напутствовал ты меня
Для меня ты, как в пустыне, вода
И даже в высоте любой
Яркой звездой останешься навсегда.
Наставник ты – вечность, ты – свет
Образец общество моего [2].

Учеником, который вырос, слушая советы известного в народе К. Шакеева был – Баянгали.

Баянгали – наследник Биржана,
В нем есть сила духа тулпара,
Гости столицы не состязались с ним,
Боясь сражения вулкана.

Такие строки поэт К. Шакеев посвятил своему ученику Б. Алимжанову, которого в нынешнее время называют «сегодняшний Биржан».

На такие вопросы как: «Какими талантами дорог народу Кокен и какое место он занимал в импровизаторском искусстве?» Баянгали отвечал: «Кокен- человек, который состоялся в обществе как личность, как давно ушедшие из жизни, как К. Омаров, М. Кокенов, М. Асайынов и ныне живущие акыны (поэты). Заслуга этих предков в том, что они сохранили до независимых времен искусство, которое не существует не у каких национальностей и присуще лишь казахско-киргизскому народу. Традиции Кокена и других импровизаторов – это золотой мост, который связывает наших предков и молодое поколение. Они сохранили наш язык, веру, историю, которые были на грани исчезновения, и донесли их сегодняшним наследникам. Кокена ага я увидел впервые на экране телевизора в 1980 году на республиканском состязании акынов. По этому поводу существует много воспоминаний современников, в частности Б. Бекмаганбетов отмечает: «Меня поразили его речи, песни и преображение, я был рад, что существует такой человек, заставляющий глубоко переживать и в душе переживал за него. После в 1984 году мы вместе участвовали на Республиканском состязании импровизаторов, посвященного 100-летию Кенесары Касымова. В том году я специально подошел и поздоровался с ним. Что интересно,

Кокен ага впервые узнал на той сцене, что я Кокшетауский. Узнав это, у него будто закипела кровь, и разволновалось сердце. С того момента мы стали друг другу как родные. Мы возвышали Кокена и видели в нем часть нашей драгоценной древности. Кокен ага имеет большое влияние на молодых поэтов (акынов) импровизаторов. Он был нам дорог своими качествами как честолюбие и добродушие» [3], – так он тепло отзывается в своих воспоминаниях об акыне (поэте).

В 1990 году в августе прошло третье республиканское состязание импровизаторов. В это время Кокен в Кокшетау открыл школу акынов (поэтов) и, отобрав среди них талантливую молодежь в лице – Б. Алимжанова, К. Мырзабекова, А. Оразбаеву и А. Аубакирова, повез их на республиканское состязание. Из Кокшетау участвовали четыре акына, и это было показательным достижением творчества Кокена.

Акыном народ прозвал тебя,
Искусством Кокше ты озолотил,
Не иссякнет на веки песня твоя,
Ушел из жизни Кокен ага!
Как же красивы речи твои,
В них лидера видели мы,
Учеников ты всему научил,
Их, вдохновляя, словно волны воды.

Не был бы ты соколом Кокше?
Аль, птенцом не возрождаться бы мне?! –

так поэт Кокше Иран Таскара воспевал в песнях К. Шакеева. Иран Таскара: «Кокен хоть и не был певцом, но собирал около себя талантливых писателей и певцов. Был среди них источником родника, который имел свой тон и свою мелодию. Он был аксакалом, мудрецом и гением, который знал свое старшинское положение. Т. Кажыбаев, Б. Алимжанов, К. Мырзабеков, Ж. Есекеев, Т. Мухитов, Б. Макенова и другие талантливые мастера при жизни Кокена ага были учениками, которые могли повести за собой большую публику»[5], – так он вспоминал его любовь к Кокше, заботливость настоящего воина, единый взгляд на мир и наставления. К. Шакеев при жизни был образцом для молодого поколения, одним из которых является Арман Бердалин. Одним из поэтов, который видел покровительство К. Шакеева был – Хафу Халелов. Х. Халелов, вспоминая про его встречу с К. Шакеевым, пишет: «Советы и наставления Кокена ага я всегда помнил. И что интересно, он никогда в нужный моменты не отворачивался от людей. Он сразу замечал ошибки молодых и считал, что нужно их моментально исправлять:

Не торопись, сынок, постой,
Шире крылья ты раскрой,
Все трудности еще впереди –
Силы береги и с гордостью спой!
Пришел к вам с чистою душою,

Цветы искусства вам раскрою.
Мир Кокше вы преобразили
Дам советы, ничего не скрою –
так он воспевал талантливую молодежь» [6].

Есть много поэтов, которые поражались врожденным талантом К. Шакеева и считали его своим учителем. Один из них выходец из Торгая, талантливый поэт К. Абилов. Он с благими намерениями говорит К. Шакееву:

В песнях своих ты воспел,
Прославил наш народ,
Тебя любят и почитают,
Ты истинный поэт!
За грани Алатау,
Вознеслось звание твое,
Ты наставник народа,
Высь гордости моей [7].

К. Шакеев не только наставник поэтов Кокше, но и все акыны (поэты) казахского народа уважают и почитают его.

Чувства соболезнования о смерти К. Шакеева что это был величайший и незабываемый образ в импривизаторском искусстве. И поэтому не случайно К. Шакеев доверил великое искусство Арману, Кудайберли и Баянгали, выходцам из плодородных земель Кокше, который заполнен песнями и сказаниями. Так продолжается непрерывная вера и вечный след Кокена Шакеева.

Библиографический список

1. Мырзабеков Қ. Айрауық. Омбы, 2000, 168 б.
2. Мырзабеков Қ. Сағындым сардаланың саңлағын. // Көкшетау, 2000, 24 қараша, 2 б.
3. Әлімжанов Б. Алты алаштың ақыны еді. // Көкшетау, 2000, 24 қараша, 2 б.
4. Тасқара И. Тербеген ән-жыр өмірім. Көкше-полиграфия, 2006.
5. Тасқара И. Елі пір тұтқан. // Көкшетау, 2004, 11 наурыз, 3 б.
6. Халелов Х. Ағаның қамқор құшағы. // Арқа ажары, 2004, 16 наурыз, 3 б.
7. Шәкеев К. Көкшетаудың ұлымын. Алматы, 1994.



II. ACTUAL PROBLEMS OF LITERARY STUDIES AND LITERARY CRITICISM



ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА КАК НЕОБХОДИМАЯ ЧАСТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Ю. Ю. Дашенко
А. В. Лифиренко
Ю. О. Пасько
Н. А. Лиманская

*Магистранты,
Южный федеральный университет,
г. Таганрог, Россия*

Summary. Literary criticism (the art of judgment, understanding and judgment) is one of the components of literary criticism. In close connection with literary history and theory, it mainly includes the identification of the essence of verbal creativity. Also, literary criticism establishes the basic laws of real aesthetic development and analysis of the classical literary heritage.

Keywords: literary criticism; the art of judgment; understanding of criticism; literary history.

Литературная критика в целом оценивает эволюцию современной литературы и интерпретирует произведения искусства с точки зрения современности.

Искусство, которое не расширяет кругозор читателя, не доставляет людям эстетического удовольствия, то есть не вызывает эмоций, и, следовательно, не влияет на эстетику. Такие произведения нельзя считать настоящим искусством. История литературной критики уходит корнями в далекое прошлое: критическое суждение о литературе и появление художественных произведений родились одновременно.

Первая группа читателей была сконцентрирована на мыслях, интеллектуальном жизненном опыте и эстетических способностях. По сути, они были первыми писателями критиков. Уже со времен античности литературная критика была относительно самостоятельной отраслью творчества [1].

Состояние свободного движения является начальным состоянием энтропии сообщества человека. Другими словами, эмоциональные и социальные отношения между людьми хаотичны. Лидер – это человек, который преодолевает путаницу своими действиями. Он должен постоянно демонстрировать свой интеллект и свою волю для решения ситуации. В то же время отслеживание управления всегда разрушает предыдущую модель управления (определенную другим лидером), то есть возвращается к хаосу, создавая опасную ситуацию для этой группы, что неизбежно создает напряженность в отношениях. На этом этапе у лидера, менеджера и подготовки к контролю за менеджером есть еще одно требование – способность к разрушающему действию [2].

Человеческий мир неделим и отношения между его частями неделимы, поэтому их трудно охарактеризовать отдельно. Это необходимо учитывать при неизбежном результате деления на элементы [3].

В современной литературной критике используются различные способы – статьи, обзоры, рецензии, очерки, литературные портреты, разговоры, библиографические заметки. Но в любом случае критика должна в некотором смысле объединять политиков, социологов, психологов с литературоведами и эстетиками. В то же время критика требует таланта, похожего на талант, художников и ученых, хотя они совершенно разные.

Критика показывает, что достоинство и ошибки в творчестве писателя способствуют расширению его кругозора и улучшению его навыков: для читателей критика не только объясняет ему работу, но и включают в себя живой процесс, понимают уровень понимания читать то, что вы читаете. Важным преимуществом критики является способность видеть произведение как художественный ансамбль и знать это в общем процессе литературного развития.

Литературная критика также является испытанием, который должен пройти любой, кто хочет стать писателем. Это неотъемлемая часть этого. Без этого автору не место в его творческой деятельности. С годами все писатели изменили свое отношение к литературной критике.

Библиографический список

1. «Литература» справочные материалы Л.И. Темофеев, С.В. Траев с.74.
2. «Рабочая книга практического психолога» пособие для специалистов Альбуханова, Павличенко, Александрова, Анцупов, Архипова, Бодалев, Карпенко, Декрач, Калаков, Катаева, Козлова, Козлов, Конюхов, Корчемный, Лаптева, Нестерчук, Панасюк, Секач, Темнова с.70-71.
3. «Введение в теорию журналистики» Е. П. Прохоров с. 24-25.

**REPRESENTATION OF A CHILDREN'S PICTURE
OF THE WORLD EYES**
(on the basis of the novel "Dandelion wine" by R. Bradbury)

D. G. Ivanova
L. E. Malysheva

*Students,
Yelabuga Institute,
Kazan Federal University,
Yelabuga,
Republic of Tatarstan, Russia*

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.

The childhood for every person is special. The problem of childhood in literature was and remains relevant. Many authors, beginning to write the works, tell about the childhood of their heroes as a lot of things depend on this time, including development of a plot. Many works are autobiographical, that is, they are based on the lived events of authors. "Dandelion Wine" is an autobiographical novel which is distinguished from other works by Ray Bradbury with description of personal, deep experiences and feelings of the author.

The purpose of this article is the analysis of a children's picture of the world eyes by the main characters. During the research the following methods were applied: semantization, text search, method of selection, method of explanation.

The main characters of the analyzed novel are Douglas and Tom Spaulding. Their grandfather prepares every summer Dandelion wine while children are busy with the adventures occurring in their small town of Grintown.

All the described events in the novel take place in summer. At the beginning of the novel the twelve-year-old boy Douglas and his younger brother, ten-year-old Tom, are on a picnic with their grandfather. Tom, being a very sociable boy, lists all the discoveries made by him and adds to it: "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, p. 6]. Only children, being naive and sincere, guess so unusual ideas. Tom wanted thereby, perhaps, to hold a piece of winter as Douglas, in turn, thought that it is possible to hold summer in the bottles filled with Dandelion wine.

Douglas' thoughts which he had during watching a new couple tennis a shoe through a shop window with his father are filled with not less considerable thoughts for reflection: "For last year's pair were dead inside ... But by the end of summer, every year, you always found out, you always knew, you could not 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, p. 43]. Tennis shoes, according to Douglas, needed to be changed annually. Purchase tennis a shoe meant advance. Life never does not stand still and it is necessary to change together with it. Therefore he was surprised, having learned that tennis shoes of the seller of footwear were about 10 years old.

The element of a mentality of one of the main characters is shown in the following sentence: "... 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, p. 23].

Brothers had diaries where they wrote down the opening, various thoughts which occurred to them daily. Every day there was something new to them and not to forget about these opening, Douglas divided a notebook into 2 sections, such as: "RITES AND CEREMONIES" where he described ordinary affairs, and in other section "DISCOVERIES AND REVELATIONS" wrote down thoughts which he had. Striking example of children's reality is expression of Douglas: "I never thought of that. That's brilliant! It's true. Old people never were children!" [3, p. 54]. Children are never inclined to think that somewhen they mature. They think that they will always remain children, and are sure that tomorrow will be filled with the same children's pleasures, as last.

Having analyzed the above-stated examples of statements of the main characters, the complete image of a children's picture of the world, that is, their feelings, experiences and also reflections is created. It is possible to draw a conclusion that children are inclined to reasonings which, perhaps, are unusual for adults. In spite of the fact that adults also endured this period in lives, their mentality, views and beliefs with time are changing. Foundations of society are put in such a way that every person needs to mature therefore the reader, finishing reading this work, plunges into the childhood again, recognizing themselves in Spaulding brothers.

Bibliography

1. Maslova O. O. A childhood concept in scientific and art traditions of the 20th century. Yaroslavl, 2005.
2. Osorina M. V. The confidential world of children in space of the world of adults. – SPb, 2000.
3. Ray Bradbury Dandelion Wine. – M.: Ayres Press, 2008. – 320 p.

МАСТАЦТВА ПЕРАЎВАСАБЛЕННЯ Ў ТВОРЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ ПЕРАКЛАДЧЫКА

І. Б. Лапцёнак

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
культуры і мастацтваў,
г. Мінск, Беларусь*

Summary. The article analyzes the level of development of creative problems of literary translation, as one of the most pressing and least studied in translation studies problems. On the example of the creative activity of the poet and translator Josef Semizhon revealed that the transformation skill plays an important role in literary translation.

Keywords: literary translation; creative individuality of the translator; the translation principles; talent translator; dramatic skills.

Мастацкі пераклад – з’ява, якая не стварае прынцыпова новых рэалій, але ў сваёй аснове ўяўляе сабой глыбінны творчы акт. І таму важнае значэнне ў выяўленні працэсу ўзнаўлення і яго вынікаў набывае пытанне ролі і месца перакладчыка як суб’екта творчай дзейнасці. Мастацкі пераклад не можа ажыццяўляцца без перакладчыка як творчай асобы. К. Чукоўскі пісаў: «Мастацкія пераклады таму і мастацкія, што ў іх, як і ва ўсялякім творы мастацтва, адлюстроўваецца майстар, які іх стварыў, хоча ён таго ці не» [4, с. 288].

Разам з тым творчая праблематыка мастацкага перакладу засвоена навукай пакуль што недастаткова: «Тыя напрамкі найноўшага перакладазнаўства, якія зыходзяць з пастулатаў параўнальнага мовазнаўства, практычна не цікавяцца гэтым; розныя варыянты “новай арыентацыі” ў навуцы аб перакладзе, якія адышлі ад строгіх рамак супастаўляльнай стылістыкі, абмяжоўваюць свае магчымасці тым, што мала звяртаюць увагі на перакладчыцкі працэс і яго сутнасць» [3]. На працягу доўгага часу даследчыкі мастацкага перакладу вымушаны былі даказваць права на існаванне перакладчыцкай індывідуальнасці і яе творчага патэнцыялу. З цягам часу выяўленню суб’ектыўнасці ўспрыняцця і ўвасаблення мастацкага твора ў значнай ступені садзейнічалі паступовыя змены ў структуры ведаў. У прыватнасці, сучасная лінгвістыка прызнала дынамічнасць тэксту, варыятыўнасць сродкаў, наяўнасць нерэлевантнай інфармацыі. Псіхалогія даказала неадпаведнасць паміж моўным і мысленым зместам, імпліцытнасць змястоўнага плана. А ў філасофіі пашыранае развіццё атрымала навука герменеўтыка, галоўныя катэгорыі якой – разуменне і вытлумачэнне. Усё гэта, па-сутнасці, аб’ектыўныя ўмовы ўзнікнення інтэрпрэтацыйнасці пры перакладзе, а значыць – сведчанне суб’ектыўнасці працэсу ўзнаўлення і значнасці яго суб’екта.

Мастацкі пераклад як працэс цесна звязаны з паняццямі «асоба», «індывідуальнасць», «творчая дзейнасць». У агульным сэнсе «асоба» і

«індывідуальнасць» уяўляюць сабой элементы адной сістэмы, з'яўляюцца аднолькава важнымі для спасціжэння ўнутраных якасцяў чалавека-творцы, яго ўзаемадзеяння са знешнім асяроддзем. Без разумення асобы нельга атрымаць поўнага ўяўлення аб адметнасці яе дзейнасці, матывах, дынаміцы і патэнцыяльных магчымасцях. У той жа час паняцце «індывідуальнасць» дазваляе канкрэтызаваць разуменне асобы, убачыць не толькі якасці, якія развіліся на працягу пэўнага часу, але і індывідуальныя асаблівасці, што іх сфарміравалі.

І пісьменнік, і перакладчык з'яўляюцца стваральнікамі новых рэалій. Іманентным момантам іх творчасці служыць нараджэнне новага. У філасофскім сэнсе акт творчасці і пісьменніка, і перакладчыка можа быць растлумачаны ў катэгорыях дыялектыкі як працэс узнікнення. Калі пісьменнік стварае своеасаблівае мастацкае адзінства, якое адкрывае нанова рэчаіснасць, то перакладчык выводзіць з небыцця гэты твор і адкрывае яго існасць як з'яву сваёй нацыянальнай культуры. У псіхалагічным аспекце творчасць пісьменніка і перакладчыка таксама мае шмат агульнага. Па-першае, гэта якасці творцы – назіральнасць, уважлівасць, напружанасць шукання. Па-другое, гэта неабходныя для творчай дзейнасці складнікі – талент, фантазія, натхненне, інтуіцыя. Па-трэцяе, гэта схематычная агульнасць этапаў творчага працэсу – успрыняцце, перажыванне, выяўленне. Перыяд унутранага асэнсавання, пошуку слоўнай абалонкі неабходны як аўтару, так і перакладчыку. Агульнае ўяўленне як першы вынік творчай дзейнасці характэрны для абодвух. Збліжаюць творчасць пісьменніка і перакладчыка таксама наяўнасць індывідуальна-творчых метадаў, індывідуальны спосаб перажывання, сувязь з ідэйнымі напрамкамі часу, мастацкімі магчымасцямі эпохі і пераемнасць традыцый.

Аналіз жывога літаратурна-перакладчыцкага працэсу, вывучэнне вопыту перакладчыкаў мастацкай літаратуры, іх творчай індывідуальнасці з'яўляюцца перспектыўнымі напрамкамі даследавання мастацкага перакладу. Перакладчык – мастак адмысловага роду, які існуе на памежнай паласе сутыкнення дзвюх культур. Акрамя ведання мовы, наяўнасці літаратурнага таленту, яму неабходна ўменне пераўвасабляцца. Нездарма з усіх прыпадабненняў, якія ў мностве існуюць у перакладазнаўчай літаратуры, найбольш часта сустракаюцца параўнанні перакладчыка з акцёрам.

Яскравым прыкладам уздзеяння тэатральнага мастацтва на творчы лёс перакладчыка з'яўляюцца адметныя вехі жыцця і творчай дзейнасці паэта-перакладчыка Язэпа Семяжона. У яго ўзнаўленні многія творы сусветнай класікі загучалі на беларускай мове ўпершыню альбо атрымалі новае нараджэнне, сталі прыкметнай з'явай у славянскай перакладной літаратуры: паэмы «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча і «Песня пра зубра» М. Гусоўскага, трагедыя «Кароль Лір», камедыі «Утаймаванне

наравістай», «Дванаццатая ноч» У. Шэкспіра, паэзія Дж. Байрана, Р. Бёрнса, Р. Гамзатава і інш.

Менавіта з акцёрскай працы Іосіфа Ігнатавіча, які спачатку вучыўся на драматургічных курсах у Мінску (1931–1932), а пасля працаваў у Беларускай тэатральнай дзяржаўнай тэатры (1932–1934), бяруць пачатак вытокі драматургічнага майстэрства яго ўзнаўлення і адметны вопыт творчага пераўвасаблення. У тэатры адбывалася праца па ўдасканаленні мовы, знаёмства са скарбамі народных пластоў лексікі і іх выкарыстаннем. Язэп Семяжон адзначаў, што асабліва ўвага там надавалася мове. І на рэпетыцыях, і ў штодзённым абыходжанні ў тэатры ва ўжытку было беларускае слова. Яркі нацыянальны каларыт спектакляў, сакавітая мова аказалі значны ўплыў на творчую дзейнасць Язэпа Семяжона. Стаўшы перакладчыкам, пры выбары слоў ён заўсёды ўважліва заглядаў у скарбонку роднай мовы, шукаў адпаведныя народныя выразы і каларытныя адпаведнікі.

Значны ўплыў на фарміраванне творчых прынцыпаў перакладчыка Язэпа Семяжона аказалі знаёмства і сумесная праца з У. Галубком, беларускай драматургам, празаікам, рэжысёрам, акцёрам, мастаком. Галоўнай якасцю У. Галубка-акцёра і прычынай яго нязменнага поспеху, на думку Язэпа Семяжона, з’яўлялася ўменне быць пастаянна новым і разам з тым не змяняць сваім патрабаванням і асноўным творчым прынцыпам. У. Галубок быў пастаянна «той самы» ў сэнсе тыповасці вобразаў, народнай сакавітасці мовы – асноўнага сродку самавыражэння дзеючай асобы на сцэне, «пастаянна новы» – у своеасабліваасці кожнага новага характару. Язэп Семяжон адзначаў: «Драматург і акцёр Галубок, здавалася, валодаў бяздоннай памяццю жыццёвых назіранняў. Як драматург, ён увесь час папаўняў гэтыя запасы сваімі непарыўнымі сувязямі з народам, сваёй грамадскай, асветніцкай і культурнай дзейнасцю ў гушчы народу... Як акцёр-выканаўца, ён ва ўсім давяраўся волі і патрабаванням рэжысёраў-пастаноўшчыкаў, але іграў па-свойму, “па-галубкоўску”», «умеў знаходзіць так званае «зярнятка» вобраза і яркасцю свайго сцэнічнага выканання, сваім акцёрскім тэмпераментам адцяняў гэтую знаходку, не парушаючы прытым агульнай трактоўкі таго ж вобраза ў п’есе» [2, с. 14]. Язэп Семяжон не толькі бачыў яго акцёрскую ігру, але некалькі разоў з’яўляўся партнёрам у спектаклях.

Для Язэпа Семяжона У. Галубок быў «высокім майстрам», «сапраўдным талентам» і «самародкам» ва ўсіх значэннях гэтага слова. Калі аднойчы Язэп Семяжон быў запрошаны У. Галубком дахаты і ўбачыў там яго мастацкія работы, эстэтычны свет творцы стаў для яго яшчэ адным адкрыццём: «Як у карціннай галерэі, у доміку яго ўсе сцены пакояў і нават калідорчык з пакоя на кухню былі завешаны пейзажамі і партрэтамі. Тут для мяне адкрыўся яшчэ адзін талент дзядзькі Галубка. Дык ён жа ў дадатак да дэкаратара яшчэ і мастак-пейзажыст. Я – дылетант у жывапісе, але нават цяпер, пабачыўшы шэдэўры пейзажыстаў у буйнейшых музеях

нашай краіны і за яе межамі, успамінаю пра тую – дамашнюю галерэю карцін У. І. Галубка як аб першым сонечным акне, насцеж расчыненым у свет мастацтва» [2, с. 14]. Язэп Семяжон прысвяціў яму некалькі артыкулаў: «Дзве вясны і восень з Галубком», «На сцэнічных падмостках», «Он служил Мельпомене».

Сувязь Язэпа Семяжона з тэатрам паўплывала на тое, што пры ўзнаўленні драматургічных твораў ён абапіраўся не толькі на свой перакладчыцкі густ, але і на ўласны акцёрскі вопыт, мастацкі густ, дзякуючы якім ён дакладна ўзнаўляў індывідуальнасць кожнага вобраза, мову і характар персанажа. Нельга не адзначыць факт існавання тэатральных пастацовак па яго перакладных творах. У біябібліяграфічным даведніку «Беларускія пісьменнікі» адзначаецца толькі адзін тэатральны пераклад Язэпа Семяжона – п'еса У. Шэкспіра «Дванаццатая ноч». Архіўныя матэрыялы раскрываюць нам новыя дадзеныя – колькасць сцэнічных перакладаў Язэпа Семяжона з'яўляецца даволі вялікай: камедыя У. Шэкспіра «Утаймаванне наравістай» – у Беларускім дзяржаўным драматычным тэатры імя Якуба Коласа, камедыя Дж. Гарыка «Шлюб па сакрэту» – у Беларускім дзяржаўным тэатры імя Янкі Купалы, трагедыя У. Шэкспіра «Кароль Лір» – у Беларускім дзяржаўным драматычным тэатры імя Якуба Коласа, п'еса В. Розава «Традыцыйны збор» – у Беларускім дзяржаўным тэатры імя Янкі Купалы, камедыя У. Шэкспіра «Дванаццатая ноч, альбо Што пажадаеце» – у Беларускім рэспубліканскім тэатры юнага глядача, камедыя Э. Скрыба «Лесвіца Славы, альбо Альянс дзеля кар'еры» – у Беларускім дзяржаўным тэатры імя Янкі Купалы.

Адзначаючы спецыфіку і ролю майстэрства пераўвасаблення ў перакладчыцкай дзейнасці, Язэп Семяжон пісаў: «І калі глядчы, седзячы ў партэры «купалаўскага дома» – Тэатра імя Янкі Купалы, смяюцца, абураюцца, сумуюць і плачуць разам з героямі твораў, што гавораць па-беларуску, – мы часам і не ўдумваемся ў тое, што ўзбуджальнікам нашых пачуццяў з'яўляецца не толькі талент таго ці іншага акцёра – выканаўцы ролі, а і таго беларускага пасрэдніка самога драматурга, таго чарадзея і жывапісца слова, які здолеў пранікнуць у глыбіні задумы аўтара і сродкамі сваёй моўнай стыхіі ўздзейнічаў на пачуцці сваіх глядачоў або слухачоў» [1, с. 3].

Язэп Семяжон успрымаў акцёрскую і перакладчыцкую дзейнасць як аднародныя, блізкія па творчым узнаўленні першакрыніц. Ён лічыў, што кожны таленавіты перакладчык мае падставы адстойваць свой варыянт перакладу, як драматычны акцёр – уласную трактоўку вобраза. Такая пазіцыя перакладчыка, як і яе выяўленне ў перакладчыцкай творчасці, з'яўляецца выразным сведчаннем таго, што ўменне пераўвасаблення выконвае важную ролю ў мастацкім перакладзе і выпрацоўцы творчых прынцыпаў перакладчыцкай працы, якія спрыяюць змяненню сутнасці адносін да працэсу ўзнаўлення, ролі і месца перакладчыка як суб'екта перакладчыцкай дзейнасці.

Бібліографічний список

1. Семяжон Я. Адборным насеннем і поўнаю жменяй // ЛіМ. – 1965. – 4 мая.
2. Семяжон Я. На сцэнічных падмостках // ЛіМ. – 1982. – 14 мая.
3. Топер, П. Перевод и литература: творческая личность переводчика // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/toper.html> (дата обращения: 12.01.2019).
4. Чуковский К. Высокое искусство // Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 3. Живой как жизнь. Высокое искусство. Из англо-американских тетрадей. – М.: Худ. лит., 1966.



III. THEORY AND HISTORY OF ART



THE IDEA OF IMPRESSIONISM: CLAUDE MONET

O. B. Vorobyova

*Candidate of Philosophy,
assistant professor,
student,*

O. V. Bogatyreva

*Samara State University
of Communications,
Samara, Russia*

Summary. The Impressionists brought a completely new idea of painting to world culture. Artists with their creativity proved that painters should be able to transfer a piece of reality to canvas or paper, designate the shape of objects and appropriate proportions, correctly arrange shadow and light, give beauty and a certain philosophical meaning to the picture. Impressionists write a generalized, without going into details, thereby allowing the viewer to think out the idea of the plot. Their writing philosophy is in a moment, a beautiful moment. The central figure of this artistic movement is Claude Monet.

Keywords: impressionism; art; Claude Monet; Edouard Manet; Anonymous society of painters, artists and engravers.

Impressionism – the artistic direction that has developed in France in the second half of the XIX century. The artists of this trend began to leave their workshops and work in the open air, that is, in the open air, depicting the surrounding reality and trying to capture the beauty of the moment, express their perception of light and color on canvas. These artists refused to use the landscape color palette, which consisted of silent green, brown and gray shades. Instead, they began to use lighter, more sunny colors and glittering paints, not mixing them, putting them directly on the canvas. The impressionist composition becomes more abstract after applying strokes of contrasting colors, but this also carries a meaning, forcing the viewer to look at the pictures again and again. With all the unity of their aesthetic attitudes, each artist had his own manner of writing.

The founder of this trend is Edouard Manet, whom contemporaries didn't appreciate and rejected because of the new style of image alien to them. He is followed by painters such as Pissarro, Monet, Degas, Sisley and Renoir. «These artists were not satisfied with the academic art school, which focused on historical mythological subjects with literary and bibliographical overtones» [3, p. 112]. As an example of this art direction, consider the French artist – impressionist Claude Monet. «Monet is just an eye, but, my God, but what a!» – Paul Cezanne wrote about him [2, p. 76]. Claude Monet today among the three most expensive artists in the world.

Monet Claude Oscar – an outstanding French painter, the main artist of Russian impressionism and his unshakable defender. «Monet is remembered in world history as a revolutionary in art. He was the first to develop new technical methods of writing, first to use the new color gamut theory and began to portray an object several times under different lighting and weather conditions» [1, p. 10].

Claude Monet tried to provide us with the beauty of the moment with bright colors. In one color you can find several hundred shades of completely different in tone. This is impressionism. You just need to see it and show it to others. His works, like other impressionists, do not touch the themes of war, famine, political strife, he simply wrote what he saw before us, trying to catch those wonderful moments that we very often lose from our lives. For impressionism it is not so important what is depicted in the figure, but it is important how it is depicted.

The first significant work of Claude Monet – «Breakfast on the Grass», written by him after the eponymous canvas by Edward Manet. Further, he writes his best works: «Poppy Field near Argenteuil», «Capuchin Boulevard», «Lilac in the Sun», «Impression. Sunrise». In 1874, these paintings were shown at the exhibition at the «Anonymous Society of Painters, Artists and Engravers», the organizer and leader of this was the artist himself. After this exhibition, named after the painting by Claude «Impression. Sunrise», the artists received the nickname «Impressionists» (from the French. Impression – impression). At the time, this nickname was considered offensive. He was invented by journalists to, above all, humiliate artists who have strayed from the herd of ordinary ones. But over time, the term «impressionism» spent its former meaning.

Claude Monet felt in a variety of exhibitions, but his paintings were practically not sold. An artist driven by need often has to change his place of residence. In the works of this period one can clearly see the perceptions of the generalization of what is happening around momentary events.

In the late 1870s, his art increasingly attracted the public and critics. His success is recognized and awarded materially. During this period, the artist is fully immersed in the work on a series of landscapes, where he puts the most subtle light effects «at the edge of the corner». He begins to relate to color differently; the plots of his paintings also change. All of Monet's attention is focused on the expressiveness of the color range of the stroke in isolation from the subject correlation. The desire for decoration, which eventually transformed into the creation of paintings – panels, is growing. In the place of simple narrative paintings of the 1860s – 1870s come more complex, rich with all sorts of associative links. «Everyone discusses my art and pretends that it understands as if it were necessary, when you just need to love», – Claude Monet himself wrote about himself [1, p. 89].

Bibliography

1. Bohemian K. G. Claude Monet. M.: Art, 1984. 143 s.

2. Revald J. The history of impressionism. M.: Progress, 1994. 503 s.
3. Serulle M., Serulle A. Encyclopedia of Impressionism. M.: Republic, 2005. 296 s.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ПЛЕНЭРНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Ч. Ли

*Магистр искусствоведения, аспирант,
Белорусский государственный
университет культуры и искусств,
г. Минск, Беларусь*

Summary. The article is devoted to clarifying socio-cultural functions and their correlations in different genres of medieval open-air musical and theatrical performances in Western Europe, such as “Fools' Holiday”, mystery, carnival, etc. The author stresses the continuity between ancient and medieval performances and points out some differences between them, which are rooted in Christian ideology. The article indicates the main functions of medieval performances, including transcendental, communicative, emotional and others.

Keywords: open-air musical and theatrical performances; mystery; carnival; socio-cultural functions; the Middle Ages.

Развитие жанров пленэрного исполнительства в средневековой Западной Европе (конец V – сер. XV в.) в настоящее время является актуальным вопросом искусствоведения, так как дополняет малоизученную область истории искусства средних веков, а также помогает глубже осознать генезис современных музыкально-театральных представлений.

Важной задачей, стоящей перед современными учеными, является систематизация видов пленэрных музыкально-театральных представлений в исторической перспективе, а также определение их социокультурных функций. В этой связи, *целью* данной статьи становится выявление социокультурных функций средневековых пленэрных представлений в Западной Европе.

Как известно, принятие христианства в качестве государственной религии в Западной Европе IV в. стало определяющим фактором для развития средневекового искусства и культуры. Вместе с тем, многие формы и жанры христианских музыкально-театральных представлений и действий были заимствованы непосредственно из античной языческой культуры.

В качестве наследия античности следует называть общественные христианские молитвы и религиозные шествия, а также «Праздник дураков», популярные в Западной Европе эпохи Средневековья. Античным прообразом христианских культовых процессий Ф. Билье называет античный праздник очищения Амбарвалия (лат. Ambarvalia), суть которого заключалась в призывании благословения небес на засеянные поля [1, с. 156]. М. Левер выдвигает предположение о том, что в средневековой Европе

«Праздник дураков заменял Сатурналии, которые римляне праздновали на шестой день по январскому календарю, и длились они приблизительно неделю» [цит. по 1, с. 156].

Так же, как и в эпоху античности, основной формой культового пленэрного исполнительства в Западной Европе средних веков были *массовые религиозные процессии*, входившие в состав того или иного празднества. Описания христианских процессий раннего Средневековья (конец IV–V в.) свидетельствуют о том, что они, как и в античные времена, чаще всего были посвящены молитвам об избавлении города от землетрясений и других природных бедствий [4, с. 12]. В христианских религиозных процессиях наблюдалась большая активность участников, которые совместно пели определенные песнопения, например, антифоны, тропари или псалмы [4, с. 13]. Главным отличием христианского религиозного шествия от античного стало упразднение танцевального элемента, осуждаемого христианской идеологией. В отличие от античных культовых шествий, христианские процессии имели также более эмоционально сдержанный характер и, как следствие, более явственно выражали трансцендентную (богословскую, молитвенную) функцию.

В отдельных случаях религиозные процессии раннего Средневековья имели ярко определенный просветительский характер. Как отмечает А. Лингас, процессии с пением канонических песнопений были особенно популярны в Константинополе в 398–404 гг. и имели своей целью противостоять еретическим религиозным шествиям, пропагандировавшим искаженное учение [2, с. 351]. Особенностью подобных процессий является акцентирование информативной функции, направленной на передачу догматических основ религиозного учения.

К XII в. в странах Западной Европы сложилась устойчивая традиция отмечать «Праздник дураков» (лат. – «*festum stultorum*»), предшествовавший Великому посту. По своей протяженности во времени, многосоставности и развлекательному характеру этот праздник явно напоминает яркие религиозные праздники античности. В разных странах Западной и Восточной Европы «Праздник дураков» известен под различными названиями: в Германии – «*Fastnachtspiel*» («масленичное представление»), во Франции – «*boeuf gras*» («жирный Бык»). Как отмечает Ф. Билье, первое упоминание о «Празднике дураков» содержится в труде Иоанна Белета, датированном 1182 г. [1, с. 157]. Драматургия «Праздника дураков» строится на противостоянии Поста и Масленицы, которые символизируют собой два жизненных уклада – церковный и антицерковный.

В разных странах «Праздник дураков» имел своеобразный колорит и сюжетное наполнение, однако во всех регионах Западной Европы его стабильным элементом является *карнавал* – массовое музыкально-театральное шествие праздничного характера.

Главной социокультурной функцией средневекового карнавала является эмоциональная функция релаксационного характера. Кроме этого, в

карнавальном действии более, чем в других формах пленэрного исполнительства, проявляется коммуникативная функция. Кроме этих, основных, на наш взгляд, функций карнавала, А. Ляшок называет такие функции этого синтетического феномена, как «мировоззренческая, регулятивная, аксиологическая, трансляционная, воспитательная, художественно-эстетическая, креативная, компенсаторная» [3, с. 158], причем в зависимости от характера праздничного действия указанные функции могут иметь различную иерархию.

В музыкально-театральной культуре Западной Европы XIV–XVI вв. важное место занимает жанр *мистерии* (от греч. *mysterion* – «тайнство»). Религиозная мистерия этого времени представляла собой пленэрное музыкально-театральное представление, основанное на сюжетах из Ветхого и Нового Завета. Постановки мистерий в средневековой Европе всегда были приурочены к религиозным праздникам. Как отмечает З. Тинина, в площадных мистериях участвовали сотни горожан, что позволяло объединить в этом жанре духовное и светское начало [5, с. 46]. Синтез культового и бытового в средневековых мистериях отражен также в их драматургии, где религиозные сюжеты чередовались с интермедиями – комическими или пародийными сценками. Наиболее известными средневековыми мистериями являются «Мистерия Ветхого завета» и «Мистерия Страстей».

Эмоциональная функция проявляется в средневековых религиозных мистериях двояко: как духовно-нравственная (евангельские сюжеты) и как развлекательная (комические бытовые сюжеты). В пересказе евангельских повествований проявляется также информативная функция мистерии. Трансцендентная функция уходит здесь на второй план. Исторический путь мистерии привел к тому, что бытовые фрагменты постепенно увеличивались и стали преобладать над евангельской тематикой. По этой причине мистерии были запрещены церковными властями XVI в.

Таким образом, в эпоху Средневековья (конец V – сер. XV в.) в Западной Европе существовали различные виды музыкально-театральных представлений, которые играли значительную роль в жизни общества. В зависимости от вида эти представления имели различные социокультурные функции: трансцендентную (богословскую, молитвенную), преобладающую в религиозных культовых шествиях; эмоциональную – в средневековых карнавалах; информативную – в религиозных мистериях. Разнообразие видов музыкально-театральных представлений в Западной Европе средних веков создает красочную панораму общественной жизни, для которой характерно органичное соединение глубокой религиозности (культовые шествия, массовые моления), и светского бытового открыто эмоционального начала («Праздник дураков», карнавалы).

Библиографический список

1. Исторический атлас средневековой музыки / Ред. В. Минацци, Р. Чезарино, пер. С. Лебедев. – М. : Арт-Волхонка, 2016. – 288 с.

2. Лингас, А. Византия. Церковное пение / А. Лингас // Православная энциклопедия, том VIII. – М. : Православная энциклопедия, 2004. – С. 350-358.
3. Ляшок, А. С. Карнавал как форма праздничной культуры : философско-культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / А. С. Ляшок. – Краснодар : Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2004. – 20 с.
4. Тафт, Р. Развитие византийской Литургии / Р. Тафт, Х. Матеос / пер. А. Дудченко. – Киев: QuoVadis, 2009. – 128 с.
5. Тинина З. П. История европейского театра от античности до новейшего времени. часть 1: Античность, Средневековье, Возрождение: учебно-методическое пособие / З. П. Тинина. – Волгоград: ВолГУ, 2005. – 112 с.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

М. Н. Майданова

*Кандидат искусствоведения,
научный сотрудник,
Российский институт истории
искусств,
г. Санкт-Петербург, Россия*

Summary. The article briefly describes the main directions of the hermeneutic methodological tradition. The hermeneutic theories of F. Schleiermacher, V. Dilthey, E. Betty, G. Gadamer and P. Ricoeur, as well as the dialogic hermeneutics of M. Bakhtin and the hermeneutic logic of G. Shpet are considered. An attempt has been made to establish their systemic correlation.

Keywords: hermeneutics; hermeneutic circle; methodology; interpretation; cultural context.

В статье ставится задача анализа и соотнесения между собой основных направлений значимой в сфере гуманитарного знания герменевтической методологической традиции.

В европейской культуре Нового и Новейшего времени сложились четыре типологически различающихся и при этом дополняющих друг друга таких направления.

Во-первых, это научная герменевтика Ф. Шлейермахера, близкая ей романтическая герменевтика В. Дильтея и герменевтика Э. Бетти. В этом варианте герменевтика предстает как теория и метод интерпретации культурного текста, т.е. любого объекта, созданного человеческим духом и имеющего знаковую природу.

Затем философская герменевтика Г. Гадамера и П. Рикера, призванная решать уже не познавательные, а экзистенциальные задачи.

Третий вариант – диалогическая герменевтика М. Бахтина.

Четвертый – герменевтическая логика Г. Шпета.

Согласно Шлейермахеру, герменевтический метод оправдывает себя прежде всего там, где приходится иметь дело с далекой и чуждой нам культурой и где поэтому велик риск превратного ее истолкования.

Основную задачу герменевтического исследования Шлейермахер видел в том, чтобы понять уникальную индивидуальность автора, которая находит свое выражение в неповторимо индивидуальных особенностях созданного им текста, т.е. в том, чтобы понять опыт автора через текст.

Таким образом, уже в рамках решения этой основной задачи нам приходится иметь дело с двумя уровнями (психологическим и языковым), которые, взаимообуславливая друг друга в предмете истолкования, образуют герменевтический круг: личный опыт автора мы постигаем через текст, а текст становится нам понятным через личность автора.

Понимание, предметом которого является уникальная индивидуальность автора, Шлейермахер называет дивинаторным, а в качестве метода такого понимания принимает интуицию. Однако одной интуиции для адекватного понимания личности автора недостаточно, т.к. наряду с тем, в чем конгениальны автор и исследователь в личностно-психологическом плане, необходимо принимать во внимание и то, в чем они непохожи друг на друга в их языковом и культурном опыте.

Основания для перехода к новому – историческому, как его называет Шлейермахер, уровню герменевтического познания, заложены уже в самом двуплановом феномене автора. Дело в том, что текст, по Шлейермахеру, это не только продукт творчества некоторого индивида, т.е. манифестация уникальной субъективности автора, но и часть общей системы языка, явления объективного по отношению к автору. Точно так же и личностный опыт автора не сводится, по Шлейермахеру, к одной только неповторимой субъективности, но может рассматриваться и как фактор культуры того времени, в котором жил автор, т.е. имеет и объективные параметры. И созданные автором тексты, и личностный опыт автора включаются, таким образом, в системы все более общих языковых и культурных контекстов, образуя при этом герменевтические круги, в которых менее общий контекст познается через более общий, а более общий – через менее общий. В сфере исторического познания в качестве метода используется не интуиция, а традиционно-научные компаративистские процедуры [3, с. 46].

В результате исходный узкий герменевтический круг, содержанием которого является индивидуальность автора, будучи опосредован двумя историческими герменевтическими кругами, превращается в большой комплексный герменевтический круг, в котором интуиция исследователя надежно корректируется знанием языковой и культурной традиций, к которым принадлежал автор.

Успех дивинаторного понимания в комплексном герменевтическом круге в очень большой, может быть, даже в решающей степени зависит от качества и основательности исторического познания. Интуиция в полном герменевтическом исследовании работает, по Шлейермахеру, только через

призму исторических интерпретаций. Именно за счет хорошего владения контекстами языковыми и культурными исследователь может понимать автора и созданный автором текст лучше, чем сам автор [Там же, с. 49].

По методологическим условиям, предложенным Шлейермахером, текст соотносится только с автором. Исследователь, как носитель психологического опыта, в герменевтическую ситуацию не включается. Цель герменевтического исследования, по Шлейермахеру, состоит в том, чтобы добиться, насколько это возможно, именно аутентичного понимания автора и созданных им текстов. В этом отношении показательна позиция последователя Шлейермахера Э. Бетти, который в острой полемике с Гадамером настаивает на независимости понимания текстов от эмоционального и познавательного отношения к ним интерпретатора.

В научной деятельности самого Шлейермахера созданный им метод оправдал себя в высокой степени. Выполненные им переводы Платона на немецкий язык – в европейской культуре явление образцовое, так же как и результаты текстологических исследований Ветхого и Нового завета.

Ученик М. Хайдеггера Гадамер, в отличие от Шлейермахера, свою задачу видит не в том, чтобы через исследуемый текст понять автора текста, а в том, чтобы через истолкование текста истолковать себя. Соответственно, и исходная герменевтическая ситуация предстает у него как отношение текст-исследователь. Исследователь задает тексту вопросы, актуальные для его личного опыта и, находя ответы, развивает самого себя, расширяет сферу своего духовного бытия.

Таким образом, понимание у Гадамера перестает быть способом познавательной деятельности и становится способом духовного существования. Именно это и составляет главный мотив философской герменевтики [2, с. 441].

У Гадамера, как и у Шлейермахера, исходная герменевтическая ситуация также опосредована двумя контекстуальными планами. Но планы эти Гадамер понимает по-другому. Интерпретируемый текст включен у него не в языковую традицию, к которой он принадлежит по факту создания, а в традицию интерпретаций, которым он подлежал после своего создания, в историю воздействий, по выражению Гадамера, в которой текст становится преданием, причем преданием, которое уже никоим образом не зависит от создавшего текст автора. Что же касается культурных контекстов, то они у Гадамера также связаны не с автором, а с интерпретатором текста.

Соответственно, и смысловое расширение, которое интерпретируемый текст обретает в большом комплексном герменевтическом круге, источником своим у Гадамера имеет не современные автору язык и культуру, а интерпретационное предание и ту культуру, к которой принадлежит интерпретатор.

Метода в узком, техническом, т.е. в шлейермахеровском, смысле слова у Гадамера нет. Метод Гадамер отдает науке, а за философией закрепляет истину, причем не истину как ее понимает наука, а экзистенци-

альную истину, т.е. истину духовного существования. Истина же существования, по Гадамеру, принципиально неметодична.

О понимании автора Гадамер не говорит нигде и никогда, только о понимании текста и всегда в связи с самопознанием интерпретатора. Автор у Гадамера, хотя еще и не умер, но перестал быть актуальным. И в этом отношении Гадамер – предтеча постмодернизма.

В противоположность аутентичному пониманию, которое мы находим у Шлейермахера, понимание, осуществляемое Гадамером, можно назвать актуальным.

Две эти методологические традиции, по существу, исключают друг друга. Отношения между приверженцами этих традиций всегда были остро оппозиционными. Гадамер резко выступает против Шлейермахера, а Бетти не менее резко против Гадамера.

Особенность герменевтического варианта, который мы находим у М. Бахтина, состоит в том, что он как бы соединяет методологические установки Шлейермахера и Гадамера.

Свою задачу Бахтин видит в том, чтобы построить модель, т.е. теоретическую реконструкцию текста, в которой воспроизводится смысл текста, вложенный в него автором, но вместе с тем наличествует и понимание текста, рожденное опытом культуры, к которой принадлежит исследователь.

Цель герменевтического исследования Бахтин видит в преодолении чуждости чужой культуры без превращения ее целиком в свою.

Построение интерпретационной модели текста осуществляется, по Бахтину, путем своеобразного диалога между опытом автора текста и опытом исследователя.

В диалогическом движении Бахтин выделяет три этапа: на первом этапе исходным моментом является данный текст; содержание второго этапа составляет движение назад – изучение данного произведения в прошлых контекстах; третий этап характеризуется движением вперед, стремлением к предвосхищению будущих контекстов.

Понимание, по Бахтину, есть синтез интерпретаций на всех трех уровнях [1, с. 390].

Г. Шпет в отношении к герменевтическому наследию поступает прямо противоположным образом в сравнении с Бахтиным, т.е. освобождает герменевтику и от личностного опыта автора, и от личного опыта исследователя и превращает тем самым герменевтический метод в герменевтическую логику (в духе феноменологии Э. Гуссерля). Впрочем, в отличие от Гуссерля, указывая на недостаточность логизирующего познания в понятиях, наряду с дискурсивными формами чистых смыслов, принимает во внимание и недискурсивные формы, такие как метафора и символ [4, с. 179].

Таким образом, объективно заданная отношением: автор – текст – интерпретатор герменевтическая ситуация в период Нового и Новейшего времени выявила свои внутренние парадигмальные возможности, обозна-

чив при этом соответствующие им интервалы гуманитарной деятельности, каждый из которых значим и несводим к другим.

Библиографический список

1. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381–393.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
3. Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. – М.: Издательство МГУ, 1991. – 192 с.
4. Шпет Г.Г. Мысль и Слово : избранные труды. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. – 688 с.

ПОЭТИКА СПЕКТАКЛЯ РОБЕРТА СТУРУА «КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ» ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ Б. БРЕХТА

О. Н. Мальцева

*Доктор искусствоведения, доцент,
Российский институт
истории искусств,
г. Санкт-Петербург, Россия*

Summary. On the poetics of Robert Sturua's performance "The Caucasian Cretaceous circle" based on the play by B. Brecht. Maltseva O. N. Doctor in Art Criticism. Associate Professor. Russian Institute for the History of the Arts, Saint Petersburg. The article is devoted to the analysis of R. Sturua's performance «The Caucasus chalk circle" by the same name. Open-game nature of facilities producer's language is fixed. The composition of the performance and the process of its meaning formation are revealed.

Keywords: drama theater; the poetics of performance; Robert Sturua; Robert Sturua's performance «The Caucasian Cretaceous circle»; Shota Rustaveli Georgian State Academic Theater (Tbilisi); Bertolt Brecht.

Спектаклю «Кавказский меловой круг» Роберта Стурúa (1975, Грузинский театр имени Шота Руставели) по одноименной пьесе Бертольта Брехта посвящено немало статей как в советских и постсоветских изданиях, так и в зарубежных. Они выходили и в год премьеры, и позднее, во время гастролей театра. Однако вопрос о поэтике постановки в них не ставился. Как не ставился он и в главе о режиссуре Стурúa в диссертации Натальи Казьминой, посвященной грузинскому театру 60–80-х гг., положенной автором «на полку» и опубликованной после его смерти [5]. Что касается зарубежных рецензентов, то их заинтересовало, прежде всего, новаторское прочтение режиссером пьесы Брехта, что видно, например, по обзору В. Гульченко, сделанному в журнале «Театр» [2].

Сразу уточним: исследование поэтики спектакля мы связываем с постижением закона его композиции, особенностей языка, которыми пользуется режиссер, и основанным на них выявлением смыслообразования сценического произведения. Такое понимание театральной поэтики аналогично представлению о поэтике в литературоведении, предложенному Б. В. Томашевским. Оно сформулировано в классическом труде ученого, многократно переизданном и не утратившем своей актуальности [10, с. 22].

На примере нескольких типичных статей покажем, какие особенности спектакля из тех, что имеют отношение к объекту нашего обсуждения, рассматривались критиками. Они связаны с некоторыми средствами режиссерского языка и художественным содержанием спектакля.

Так, автор одной из первых рецензий [7] отмечает использование эффекта очуждения в игре актеров, пародийность костюмов и некоторых вещей, с которыми играют актеры, эксцентрические эффекты, используемые режиссером и художником (Гия Месхишвили). Музыка (композитор – Гия Канчели), по мнению критика, наряду с функцией поддержки актерской игры подчеркивает «карнавально-балаганный характер» [там же, с. 37] спектакля. Процесс становления постановки в целом и его смыслообразование остались вне поля внимания автора статьи.

Для рецензента журнала «Театральная жизнь» [1] спектакль оказался посвящен «серьезным» темам добра и величия человеческого духа. В танцах и музыке он отметил карнавальность и праздничность, которые, по его мнению, играют служебную роль: за ними, по его словам, «скрываются» названные темы.

На праздничности, карнавальности и озорстве спектакля останавливаются авторы еще одной статьи в «Театральной жизни» [6]. Они указывают на множество «театрально-занятных» и одновременно жизненно убедительных персонажей, на азарт актерской игры, на броскую сценическую выразительность и эксцентричность игры Рамаза Чхиквадзе, бессменного исполнителя роли судьи Аздака. Но все эти особенности постановки, по мнению рецензентов, не имеют отношения к содержанию спектакля, которое они связывают с темой «ценности человеческой личности <...> и <...> проверки нравственных основ человека» [там же, с. 26].

Ю. Рыбаков отмечает балаганную игровую природу постановки и называет спектакль истинно концертным в яркости красок, «блеске режиссерской выдумки и точности актерской игры» [9, с. 5]. Критик обращает внимание и на танцевальный характер передвижений некоторых персонажей. Однако он не учитывает все эти подробности, говоря о содержании постановки, которая, на взгляд рецензента, получилась «о сложном и прекрасном мире, <...> о счастье, о неистребимой вере в добро» [там же].

К. Рудницкий, подробно описывая спектакль [8], также указывает на его карнавальную природу. Критик восхищается совершенством режиссуры Стуруа и актерского исполнения. Например, он характеризует танец

Груше (актриса Иза Гигошвили – здесь и дальше будем называть исполнителей ролей на премьерном представлении) как «миниатюрный балет»; а сцену, где разлетевшаяся в танце героиня попадает в лапы Ефрейтора (Гурам Сагарадзе), закружившего в вальсе ее безжизненную фигурку, как «шикарный эстрадный номер. Что же касается формирования сценического целого, его содержания и, соответственно, участия в нем подмеченных особенностей спектакля, то они критика не занимают.

В статье, посвященной очередным московским гастролям театра [3], затронуты царящие в спектакле яркость сценического мира, стихия театральности, дух праздничной игры и карнавальная свобода. Но вопрос о роли этих характеристик в становлении художественных смыслов постановки рецензент также обходит.

По мнению В. Иванова [4], в спектакле сама его серьезность выглядит праздничной. Постановка воздействовала на него и волнующим чувством жизни, и красотой мизансцен. При этом и красота мизансцен, и праздничность оказались для критика за пределами содержания спектакля, которое он сводит к противоречию между социальным верхом и противостоящим ему социальным низом, чьи представители также не вызывают восторга своими душевными достоинствами, поскольку бедность развращает не меньше, чем богатство.

Попытаемся раскрыть смыслообразование спектакля, выявив его композицию и особенности режиссерского языка. Сцена представляет собой открытое, огороженное забором, с воротами у арьерсцены пространство, с висящими на заднем плане полинявшими и прохудившимися, местами заплатанными кусками грубой ткани, которые по ходу действия будут то опускаться, сокращая это пространство, то снова взмывать, обнажая его глубину. И всегда они, как и деревянный забор, будут знаком нищеты, бедняков. Ведь именно их представляют главные герои постановки. Но это не помешает становлению сценического мира как яркого и праздничного зрелища. Отметим обнаженную условность пространства как составляющую открытой условности спектакля в целом.

Начало действия ознаменовано торжественным выходом на авансцену Рассказчика (Жанри Лолашвили) или своеобразного Ведущего спектакля и Музыканта (Лейла Сикмашвили). Это Люди от театра, или, как назвал их К. Рудницкий, «представители вечного искусства <...>, не нам чета <...> Артисты» [8, с. 322]. Она во фраке, лаковых сапогах и в чаплиновском котелке на голове, он в шляпе и торжественном, хотя и выдавшем виды камзоле. Их наряды украшают праздничные белые жабо и манжеты. Сама эта нарядная одежда сразу задает действию возвышенный тон, не позволяя нам забыть, что мы находимся в театре.

Поклонившись публике и сорвав приветственные аплодисменты, герои расходятся по своим «рабочим» местам. Рассказчик – на левый край авансцены, где на столике горит свеча, освещающая карту Грузии, рядом находятся жертвенный барашек (агнец на подставке с колесиками, уты-

канной пасхальными свечками), репродукция «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи и треножник для мольберта. Место действия Рассказчика в ходе спектакля – вся сценическая площадка, но снова и снова он возвращается в этот свой уголок, своеобразную артистическую студию, присев на стул и отсюда продолжая вести спектакль.

Музыкант идет на правый край авансцены. Там размещено пианино и возле него – поставленный дыбом рояль с открытыми струнами, которые в ходе действия Музыкант станет перебирать, словно уподобляясь исполнителю, играющему на грузинском национальном инструменте пандури. Это соло время от времени будет подхватывать звучащий в записи оркестр, исполняющий в ходе спектакля сложносоставную партитуру, вбирающую ритмы лезгинки и свинга, народных напевов и вальса, танго и менуэта. И сам факт присутствия Музыканта на площадке в течение спектакля, и сопровождение музыкой всего происходящего перед нами, и рояль в роли пандури, разумеется, будет подтверждать демонстративный характер условности происходящего на сцене.

Этим начальным эпизодом сразу кажется театр как таковой, акцентируя, что перед нами разворачивается не сценическое воплощение жизни, как это свойственно театру в формах самой жизни, а именно театральное представление условного театра. Так в первой же сцене по существу берет свое начало тема открытой театральной игры, или тема театра. Наглядное продолжение она получает в следующей сцене, когда Ведущий, громко объявив зрителю название спектакля: «Бертольт Брехт. “Кавказский меловой круг”», размеренной походкой удаляется на второй план и вдруг резко распахивает ворота, предусмотрительно отбежав к авансцене. Тут же на площадку под запись красивого хорового пения стремительно выбегает ватага актеров, нетерпение которых мы почувствовали еще до выхода Рассказчика и Музыканта, слыша оттуда, из-за ворот, шум, создаваемый множеством голосов. Это участники спектакля, уже в костюмах персонажей, которых они будут играть, но пока это именно актеры. Обнаружившая готовность к предстоящему спектаклю, они, под ритмичное пение Ведущего тут же устраивают настоящий праздник, танцуя каждый на свой лад, при этом выделяются актрисы в ярких национальных грузинских костюмах, идущие знаменитым плавным и одновременно энергичным плывущим шагом исполнительниц лезгинки.

Тема открытой театральной игры в дальнейшем продолжается многими составляющими и характеристиками спектакля. Назовем хотя бы некоторые из них. Это, конечно, и очуждение, используемое в игре актеров, их выходы из ролей в ходе действия. И значительно сокращенные относительно реплик в пьесе, реплики Ведущего, которые звучат в спектакле не столько пояснениями происходящего, какими они являются у Брехта, сколько представлениями персонажей, участвующих в той или иной сцене. При этом Ведущий не без азарта хлопает в ладоши перед выходами действующих лиц, словно поторапливая и предвкушая их появление на сцене.

А иногда он подпевает персонажам, когда те переходят с разговорной речи на пение. Так происходит, например, когда Груше, подбросив младенца крестьянке и пустившись в пляс, в пении отвечает на вопрос Ведущего, почему она весела и одновременно печальна: «Потому, что я снова свободна и снова без ноши». А он подпевает ее вокальному ответу, выражая сочувствие героине. Но одновременно содержательно важным становится и сама искусность дуэтного пения. Она наряду с другими элементами и свойствами спектакля обеспечивает его художественную гармонию, которая является здесь не только условием воплощения других смыслов, но и самоценной, отдельным объектом зрительского внимания. Отметим, что и сами переходы от разговорной речи к вокалу – это также составляющие темы открыто условной игры.

Порой пение воспринимается двойственно. Например, обращенное в зал распевание Груше и солдатом Симоном Чачавой (Каха Кавсадзе) счастливо-задорного «Лала – лалалала – лалала» после их первой встречи, звучит и как пение исполняющих их роли актеров, которые, выйдя из роли, таким образом радуются за своих героев и одновременно выражают удовольствие актеров от театральной игры и радость, связанную с тем, что эта игра будет продолжена. С этой их «песенкой» в одном из последующих эпизодов неожиданно рифмуется пение «Ляля – ляляля...», в котором слышится обеспокоенность двух надменных знатных дам в карете, нервничающих в ожидании пропавшего кучера. Одновременно «песенка» воспринимается и как игривое передразнивание исполняющими их роли актрисами (Тамара Тархнишвили и Тамара Долидзе), на мгновения вышедшими из роли, сопутствуя своим героиням. А карета между тем уезжает, как и приехала, без всякого кучера, как это бывает только в театре. Перечисленные подробности постановки тоже участвуют в создании темы демонстративной условности или открытой театральной игры.

В контексте нашего разговора стоит отметить, что в этом спектакле, пожалуй, впервые явно обнаружилась склонность Стуруа наделять своих героев танцевальными походками. Например, то и дело приплясывает Груше. По-балетному, на носочках, передвигаются и игриво подтанцовывают служанки, собирая перед срочным отъездом вещи жены губернатора, Нателлы (Маринэ Тбилели). Как на пуантах, и по затейливым, напоминающим танцевальные, траекториям передвигаются бедняки, соседи злополучного жениха, найденного братом для Груше, которые, прослышав о свадьбе, спешат в надежде поесть.

Нельзя не согласиться с Ю. Рыбаковым [9], связывающим подобное своеобразие шага героев с их психологией. Например, почти балетный выход Няньки он воспринимает как выражение ее лицемерия и «любви» к ребенку ровно на сумму жалования, которое весьма мало. А движение Груше, когда та убегает, подбросив зажиточной даме спасенного ею губернаторского сына, младенца Мишико, – критик характеризует как маленький танец, связывая его с психологическим состоянием героини в этот момент.

Однако смысл танцевальной походки этим не исчерпывается. Она одновременно акцентирует театральную природу действующего перед нами персонажа, становясь еще одним элементом темы обнаженной условности.

Среди других деталей спектакля открытую театральность происходящего обнаруживает, например, и представление Рассказчиком младенца – сына губернатора в виде куклы. И – неожиданная роль шнура от микрофона, которым пользуется Ведущий. В нужный момент этот шнур благодаря Ведущему, который, стараясь помочь героине, натягивает его, – оказывается перилами воображаемого прогнившего мостка на пути героини, убегающей от преследований Ефрейтора. И, наконец – маски на некоторых персонажах, например, золотые маски на князьях, которые, нарочито выявляя их нечеловечность, одновременно указывают на заведомо условный характер персонажей.

Так, из множества составляющих спектакля, выстраивается сквозная, пусть и пунктирная, тема открытой театральной игры или тема театра. Двигаясь параллельно теме, связанной с сюжетом пьесы, она становится полноправным участником драматического действия, то есть равноправной содержательной составляющей спектакля.

Говоря о второй теме (номер не важен, поскольку темы равноправны) следует упомянуть о трансформации, которой подверглась пьеса, становясь сценарием. Режиссер сократил количество действующих лиц, исключил первую пространную сцену спора представителей двух колхозов из-за долины. И в основном сохранил сюжет, связанный с Груше, ее побегом со спасенным сыном, тяжбой относительно ребенка с губернаторской вдовой, которую разрешает судья Аздак, и с любовью героини и солдата Симона Чачавы. Из этого сюжета и выстраивается вторая, внутренне противоречивая и сложносоставная тема. Ее движение обеспечивает развитие социального конфликта между нищей служанкой и представителями слоя имущих, среди которых люди разного достатка, в частности, губернаторская вдова, обслуживающие власть полицейские, семьи брата Груше и найденного им для сестры злополучного жениха, который перед лицом войны прикинулся смертельно больным. К такому конфликту примыкает и драматично развивающийся мотив любви Груше и солдата. А также – связанная с этим мотивом локально возникающая борьба в душе героини, которая разрывается между стремлением спасти ребенка и опасением перед последствиями этого поступка.

Таким образом, композиция спектакля состоит из двух параллельно движущихся тем. Драматическое действие создается в процессе их соотношения, когда противопоставляются слаженность, совершенство игры актеров, спектакля в целом и шире – гармония искусства, с одной стороны, и порочность социального устройства мира – с другой. В ходе развертывания такого драматического действия возникает спектакль как целое и его художественное содержание.

Библиографический список

1. Гоготишвили Г. Поиск всегда труден // Театральная жизнь. – 1980. – № 19. – С. 28-29.
2. Гульченко В. Маски и лица // Театр. – 1980. – № 10. – С. 121-141.
3. Давыдова М. Двадцать лет спустя // Московский наблюдатель. – 1994. – № 9-10. – С. 24-26.
4. Иванов В. «Кавказский меловой круг» Бертольта Брехта // Спектакли двадцатого века: сборник очерков. – М.: ГИТИС, 2004. – С. 382-386.
5. Казьмина Н. Режиссерский метод Роберта Стурюа // Казьмина Н. Грузинский пейзаж. – М.: Зебра Е, 2013. – С. 133-183.
6. Образцова А., Астафьева М. [Гости столицы] // Театральная жизнь. – 1976. – № 13. – С.26-28.
7. Орджоникидзе Г. «Кавказский меловой круг» // Театр. – 1976. – № 4. – С. 36-40.
8. Рудницкий К. Л. Грузинские мотивы // Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. – М.: Искусство, 1990. – С. 296-374.
9. Рыбаков. Ю. Идет по жизни человек // Советская культура. – 1979. – 13 июля.
10. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.



IV. METHODOLOGICAL ISSUES OF MODERN ART HISTORY



МАСТЕРА ИСКУССТВ ОБ ИСКУССТВЕ: О ФЕНОМЕНЕ, РЕСУРСАХ «ВОВЛЕЧЕННОГО» ДИСКУРСА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

И. Н. Морозова

*Кандидат культурологии, доцент,
Челябинский государственный
институт культуры,
г. Челябинск, Россия*

Summary. The article regards, as a cognitive resource in art studies, the reflections by creator of an art work, an artist, expressed in theoretical treatises and memoirs. It is shown that ideas, definitions, judgments' studies presented in this kind of «involved» discourse is important for building a united, holistic picture for artistic process in Russian visual arts.

Keywords: Russian art; «involved» discourse; the principle of spirituality in art.

В искусствоведении осуществляется эмпирическое, научно-теоретическое изучение искусства. В соответствии с целями и задачами предметной области искусствоведения, позиция искусствоведа должна отличаться определенной отстраненностью (безусловно, не абсолютной), рефлексией художественного творчества, в контексте понятий, терминологии науки об искусстве.

С другой стороны, историками, теоретиками искусства привлекается к исследованию различного рода персоналогически ориентированные тексты (личные воспоминания, дневники, письма художников, представителей соответствующего личностного «круга», родственников, современников), существенным образом дополняющие понимание особенностей, образа художественной эпохи). Во всех приведенных выше разновидностях текстов, полагаем, специальное значение приобретают тексты художников, в которых содержатся размышления о сущности, особенностях творческого метода, стилях в искусстве (проблемах, входящих в сферу научного изучения искусства). Предмет рассмотрения в данном случае – обратить внимание, как на когнитивный ресурс для искусствоведения, на работы отечественных художников, многие из которых одновременно были и теоретиками искусства (например, В. А. Фаворский, И. Э. Грабарь) [13; 4]. В письменном наследии российских художников встречаются и отдельные, лишь единичные произведения, в которых разбираются проблемы искусства (например, трактат-сочинение А. М. Васнецова о художестве) [1]. Суждения о характеристиках искусства, тенденциях художественного

творчества в мемуаристике также значимы для истории и теории искусства (например, воспоминания И. Е. Репина, В. М. Васнецова) [12; 2].

Дискурс такого рода можно назвать вовлеченным, имея ввиду, что автор такого текста в данном случае не представляет позицию теоретика – профессионала (будучи, в силу персональных особенностей, наклонностей, предрасположен к теоретическим изысканиям в сфере искусства), что во все не является отличительной характеристикой субъекта художественного творчества. Вовлеченный дискурс изучается в языкознании, философии, богословии [14]. Полагаем, мемуаристика, а также тексты мастеров изобразительного искусства, которые могут быть восприняты (в большей или меньшей степени), в качестве искусствоведческой концептуализации, могут представлять интерес для исследования в качестве «вовлеченного» дискурса [см. 10; 11]. Приведем далее варианты последнего, на примере текстов художников русского авангарда.

Феномен художественной жизни России в начале XX в., оказавший существенное влияние и на мировое искусство – русский авангард. Различные направления и течения в отечественном авангарде – предмет неизменного интереса современных искусствоведов, философов, культурологов, филологов, исследователей из других областей гуманитарного познания [3; 5; 8]. В теоретических текстах К. С. Малевича и В. В. Кандинского были сформулированы понятия, концепты нового понимания искусства.

К. С. Малевич, в противопоставлении нового и прежнего, как он его называет, изобразительного искусства (сравним линейность и живописность у Г. Вёльфлина) исходил из определения статуса предметности. В конце ряда изобразительных произведений искусства начала XX столетия, писал художник, – «...начинается другой ряд произведений, в которых отсутствует изображенный предмет» [9, с. 121]. Соответственно, в современном искусстве под живописью понимается «...сочетание художником цветов, то есть смешение их, создающее цветовую гамму, покрывающую форму натуры. В другом случае из этой массы формируется некое ощущение, и в третьем случае – беспредметная живописная «как таковость» [9, с. 122]. Средствами «изобразительного» искусства не может быть передано восприятие «...живописного ощущения «как такового», без сюжета предметной формы» [9, с. 123]. Для выражения содержания «натуры», замечает К. С. Малевич, «...могут быть использованы различные методы и принципиальные стороны, которые и дали различные формы выражения, вплоть до деформации природы и предметов в картине» [9, с. 124]. Итак, деформация формы – это есть «...изменение структуры вещи и освобождение вещи от тех функций, которые ее сотворили через те или иные ощущения художника, требующие создания нового вида живописной структуры» [9, с. 124]. Обратим внимание, что при этом деформация не предполагает изменение формы вещи ради новой формы, речь идет об изменении формы «...ради восприятия в вещи живописных элементов» [9, с. 124].

В новом искусстве выражается реальное содержание ощущения [9, с. 132]; в «изобразительном» живописная «как таковость» произведения не может быть воспринята, в силу его перегруженности сюжетом [9, с. 129]. Предмета не было, нет и не будет и в силу недостижимости его в целостности ума человека [9, с. 257]. В погоне «...за [галлюцинаторном] предметом в своем представлении и теории числового расчета [человек] разбивает себя, тонет, взрывает, удушается» [9, с. 259]. Поэтому, по Малевичу, беспредметность – «...единственная человеческая сущность действия, освобождающая от смысла практичности предмета как ложной подлинности» [9, с. 260]. Искусство должно выйти из Искусства в Искусство Супрематизма, только в этом случае «...наступает бытие его, бытие артиста или художника» [9, с. 375]. Думается, что негативное оценивание доминанты предметности в искусстве у К. С. Малевича во многом связано с «удушающим» воздействием последней на человека. Иным, «позитивистским» отношением к предмету было у основателя футуризма Ф. Т. Маринетти, что получило выражение (в его манифесте) в апологии машины.

«Расширенным» является и понимание К. С. Малевичем личности. Личности, как обособленной единицы, не существует [9, с. 408]. В общем-то, понимание личности как ничто, «рассыпающееся» каждый раз и в каждое мгновение, характерно для европейской культуры в XX в. (не случайно интерес и распространение во второй половине XX в. в последней духовных практик нео-буддизма). В то же время, человек является Космосом, Геркулесом, «...возле которого вертятся солнца и их системы» [9, с. 416]. Перед ним предстает тайна совершенства, которую он спешит познать. В Боге заключено совершенство для человека, «...каждый шаг человека должен быть направляем к Богу...» [9, с. 421]. В стремлении к совершенству три пути для человека – Церковь, Фабрика (Наука) и Искусство [9, с. 421, с. 429].

И вот в системе совершенства, сотворенной Богом, была допущена ошибка [о богоборчестве К. С. Малевича см. 5]. «Вся ошибка в том, что в системе был установлен предел» [9, с. 418]. Рай «...рухнул, и, вместо того чтобы в его системе было совершенство через предел, оно стало разрушаться» [9, с. 418]. Человек не выдержал системы, переступив ее, «...и вся система обрушилась, и вес ее пал на него» [9, с. 420]. Противоположность Духа (Церкви) и материи (Фабрики) преодолевается у Малевича началом возбуждения (что локализуется в точке) [9, с. 423]. Соответственно, превосходит односторонность бытия реформированное Искусство [9, с. 443].

Художник и, одновременно, теоретик абстрактного искусства В. В. Кандинский обращал внимание на духовность как на приоритетное начало для искусства [6; см. также 7]. Культура каждого периода уникальна, следование художественным принципам прошлого является подражанием, далеким от истинного творчества [6, с. 5]. Впрочем, В. В. Кандинский не исключает возможности внутреннего духовного родства с художественным наследием прошлого (например, проявляющееся в симпатии,

сродстве с примитивом, с отказом последнего от внешней случайности, в пользу внутренне существенного). Искусство может искать помощи у примитивов [6, с. 17]. Тем более что затянувшийся период «кошмара» материализма обесмыслил мироздание, опустошив души [6, с. 5].

Образ-символ духовной жизни, по Кандинскому выражен в треугольнике, на вершине которого находится только один человек (например, как в свое время – Бетховен) [6, с. 10]. Упадок в духовном мире – времена, когда «...искусство не имеет ни одного крупного представителя, когда отсутствует **преображенный хлеб...**» [6, с. 11; выделено нами]. Весь треугольник «... кажется стоящим неподвижно. Кажется, что он движется вниз и назад» [6, с. 11]. К сторонникам материалистического «Credo» Кандинским отнесены как позитивисты, материалисты, так и представители различных религий. «В религиозном отношении обитатели этой секции, – пишет Кандинский, – носят различные имена. Они называются иудеями, католиками, протестантами и т.д. В действительности же они атеисты, что открыто признают некоторые из наиболее смелых или наиболее ограниченных из них. «Небеса» опустели. «Бог умер»» [6, с. 13].

В совершающемся обращении к духовным практикам примитива (например, индусов) происходит поворот к духовному (теософское общество Е. П. Блаватской), отход от позитивизма. Душа развивается от упражнения, подобно телу [6, с. 52]. Смысл искусства как раз и проявляется в том, чтобы привести хаотичность, случайность природы в состояние гармонии, красоты. «Предмет (реальный: человек, дерево, облако) есть как бы реальный привкус, призыв, аромат в композиции. А потому и нет надобности, чтобы этот предмет (реальный) был воспроизведен с точностью. Напротив, **неточность** (выделено нами) его только усиливает живописную композицию» [6, с. 53]. Как видим, теоретиками русского авангарда, в понимании беспредметности подчеркивались по своему понятию приоритеты духовности (например, неортодоксальным образом понятого христианства), свободы личности, а отнюдь не деформация предмета ради самой деформации, как это часто происходит в современном искусстве.

В итоге, что же конкретно может (и может ли вообще) быть отнесено к «ресурсности» для искусствознания «вовлеченного» дискурса, за исключением ценности для истории искусства? Полагаем, привлечение соответствующих текстов художников (и, получается, одновременно, авторов своеобразных теоретических работ по искусству), мемуаристики способствует выстраиванию более разнообразной, целостной картины художественного процесса, с конкретизацией архетипических для российских художников духовных смыслов, понимания искусства, значения последнего в культуре, социуме.

Библиографический список

1. Васнецов, А.М. Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. – Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. – 96 с.

2. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. – Москва: Искусство, 1987. – 496с.
3. Глаголев, В.С. В.В. Кандинский: символика метафизической реальности// Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 3. –с. 120–128.
4. Грабарь, И. Э. Искусство в плену. – Ленинград: Художник РСФСР, 1971. – 144с.
5. Казьмина, С.В. К. Малевич как теоретик богоборчества/ Инновационное развитие современной науки. – 2015. –с. 71–73.
6. Кандинский, В. О духовном в искусстве Хрестоматия/сост.: Загянская Г.А., Иванова М.С., Исаева Е.И. М.: РАТИ – ГИТИС, 2007. – 247 с. – с. 5–54.
7. Кандинский, В.В.Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. –240с.
8. Кудрявцева, Е. Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата» Москва, Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 413 с.
9. Малевич, К. С. Черный квадрат. О себе. – Москва : Эксмо, 2015. – 448 с.
10. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / [под общ. ред. А. А. Губера и др.]. – Москва: Искусство, 1965–1970.
11. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. / под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. – Москва; Ленинград: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1936–1939.
12. Репин, И. Е. Далекое близкое: Воспоминания / Илья Репин. – М.: Захаров, 2002. – 399 с.
13. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. – 239 с.
14. Louwerse M., Kuiken D. The Effects of Personal Involvement in Narrative Discourse: A Special Issue of Discourse Processes. Routledge, 2014. –120 pp.



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»
В 2019 ГОДУ**

Дата	Название
5–6 февраля 2019 г.	Актуальные социально-экономические проблемы развития трудовых отношений
10–11 февраля 2019 г.	Педагогические, психологические и социологические вопросы профессионализации личности
15–16 февраля 2019 г.	Психология XXI века: теория, практика, перспективы
16–17 февраля 2019 г.	Общество, культура, личность в современном мире
20–21 февраля 2019 г.	Инновации и современные педагогические технологии в системе образования
25–26 февраля 2019 г.	Экологическое образование и экологическая культура населения
1–2 марта 2019 г.	Национальные культуры в социальном пространстве и времени
3–4 марта 2019 г.	Современные философские парадигмы: взаимодействие традиций и инновационные подходы
15–16 марта 2019 г.	Социально-экономическое развитие и качество жизни: история и современность
20–21 марта 2019 г.	Гуманизация обучения и воспитания в системе образования: теория и практика
25–26 марта 2019 г.	Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований
29–30 марта 2019 г.	Развитие личности: психологические основы и социальные условия
5–6 апреля 2019 г.	Народы Евразии: история, культура и проблемы взаимодействия
7–8 апреля 2019 г.	Миграционная политика и социально-демографическое развитие стран мира
10–11 апреля 2019 г.	Проблемы и перспективы развития профессионального образования в XXI веке
15–16 апреля 2019 г.	Информационно-коммуникационное пространство и человек
18–19 апреля 2019 г.	Актуальные аспекты педагогики и психологии начального образования
20–21 апреля 2019 г.	Здоровье человека как проблема медицинских и социально-гуманитарных наук
22–23 апреля 2019 г.	Социально-культурные институты в современном мире
25–26 апреля 2019 г.	Детство, отрочество и юность в контексте научного знания
28–29 апреля 2019 г.	Культура, цивилизация, общество: парадигмы исследования и тенденции взаимодействия
2–3 мая 2019 г.	Современные технологии в системе дополнительного и профессионального образования
10–11 мая 2019 г.	Риски и безопасность в интенсивно меняющемся мире
13–14 мая 2019 г.	Культура толерантности в контексте процессов глобализации: методология исследования, реалии и перспективы
15–16 мая 2019 г.	Психолого-педагогические проблемы личности и социального взаимодействия
20–21 мая 2019 г.	Текст. Произведение. Читатель
22–23 мая 2019 г.	Профессиональное становление будущего учителя в системе непрерывного образования: теория, практика и перспективы
25–26 мая 2019 г.	Инновационные процессы в экономической, социальной и духовной сферах жизни общества
1–2 июня 2019 г.	Социально-экономические проблемы современного общества
10–11 сентября 2019 г.	Проблемы современного образования
15–16 сентября 2019 г.	Новые подходы в экономике и управлении
20–21 сентября 2019 г.	Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы
25–26 сентября 2019 г.	Проблемы становления профессионала: теоретические принципы анализа и практические решения
28–29 сентября 2019 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2019 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования

5–6 октября 2019 г.	Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований
12–13 октября 2019 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2019 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2019 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
17–18 октября 2019 г.	Тенденции развития современной лингвистики в эпоху глобализации
20–21 октября 2019 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2019 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
28–29 октября 2019 г.	Наука, техника и технология в условиях глобализации: парадигмальные свойства и проблемы интеграции
1–2 ноября 2019 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2019 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования
5–6 ноября 2019 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
7–8 ноября 2019 г.	Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления
15–16 ноября 2019 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2019 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2019 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему
1–2 декабря 2019 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2019 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2019 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	<ul style="list-style-type: none"> • 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 	<ul style="list-style-type: none"> • Global Impact Factor – 1,711, • РИНЦ – 0,107.
Чешский научный журнал «Paradigmata poznání»	Мультидисциплинарный	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • Cite Factor (Канада), • General Impact Factor (Индия), • Scientific Journal Impact Factor (Индия) 	<ul style="list-style-type: none"> • Global Impact Factor – 0,884
Чешский научный журнал «Ekonomické trendy»	Экономический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США), • General Impact Factor (Индия) 	
Чешский научный журнал «Aktuální pedagogika»	Педагогический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США) 	
Чешский научный журнал «Akademická psychologie»	Психологический	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США) 	
Чешский научный и практический журнал «Sociologie člověka»	Социологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США) 	
Чешский научный и аналитический журнал «Filologické vědomosti»	Филологический	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> • Research Bible (Китай), • Scientific Indexing Services (США) 	

**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,
- 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,
- 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 IV international scientific conference
on January 20–21, 2019

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

Podepsáno v tisku 16.01.2019.
60×84/16 ve formátu.
Psaní bílý papír. Vydavate llistů 5,5.
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