

КУЛЬТУРА  
НАЦИОНАЛЬНЫЕ  
ПРОЕКТЫ  
РОССИИ

ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ  
ЦЕНТР НЕПРЕРЫВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
И ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ  
ТВОРЧЕСКИХ И УПРАВЛЕНЧЕСКИХ  
КАДРОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

# X Лазаревские чтения

ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ  
В СОВРЕМЕННОМ  
КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:  
ИГРОВОЙ УНИВЕРСУМ ТРАДИЦИИ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

*Челябинск,  
25–26 февраля, 12–13 марта 2022 г.*



**Министерство культуры Российской Федерации  
Министерство культуры Челябинской области  
Министерство образования и науки Челябинской области  
Челябинский государственный институт культуры  
Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет  
Челябинский государственный университет  
Челябинский государственный центр народного творчества**

## **X Лазаревские чтения**

**«ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ  
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:  
ИГРОВОЙ УНИВЕРСУМ ТРАДИЦИЙ»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ**

*Челябинск, 25–26 февраля, 12–13 марта 2022 г.*

**Челябинск  
ЧГИК  
2022**

УДК 398(470)  
ББК 82.3(2)  
Д25

**Редакционная коллегия:**

**Рушанин В. Я.**, д-р ист. наук, проф., ректор, Челябинский государственный институт культуры;  
**Синецкий С. Б.**, д-р культурологии, доцент, проректор по научно-исследовательской и инновационной работе, Челябинский государственный институт культуры;  
**Лазарева Л. Н.**, канд. пед. наук, проф., Челябинский государственный институт культуры

**Х Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: игровой универсум традиций»:** сб. материалов всерос. науч. конф. с междунар. участием. Челябинск, 25–26 февр., 12–13 марта 2022 г. / М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. центр нар. творчества; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГИК, 2022. – 318 с.  
ISBN 978-5-94839-804-4

Доклады участников Х Лазаревских чтений, вошедшие в настоящее издание, распределены по следующему принципу – характеру взаимодействия игры и традиции в различных формах культурной деятельности. Традиция рассматривается как механизм сохранения культурного факта, а также его обновления и развития. Она потому так жизнедеятельна и вездесуща, что обладает удивительным природным свойством варьировать, вибрировать, детерминировать, приспособлявая любой факт культуры к актуальной потребности общества. Традиция не может существовать вне игры, это ее суть и природа. Авторы статей на конкретных примерах пытаются понять суть движения формы и смысла традиции, обусловленной ее игровой природой.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГИК

*Научное издание*

**Х Лазаревские чтения**

**«ЛИКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ  
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:  
ИГРОВОЙ УНИВЕРСУМ ТРАДИЦИЙ»**

**Сборник материалов всероссийской научной конференции с международным участием  
Челябинск, 25–26 февраля, 12–13 марта 2022 г.**

При оформлении обложки использована фотография В. С. Боже

Подготовка к изданию: В. А. Макарычева, Е. В. Боже

Сдано 07.02.2022. Подписано к печати 21.02.2022.  
Формат 60×84 1/8. Объем 36,89 п. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф  
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-804-4

© Челябинский государственный  
институт культуры, 2022  
© Авторы статей, 2022

# СОДЕРЖАНИЕ

## Раздел I КУЛЬТУРА – ИГРА – ТРАДИЦИЯ: ПРОЯВЛЕНИЕ ЗАКОНОВ КУЛЬТУРОГЕНЕЗА

Абукаева Л. А. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПАНТЕОНА ЭТНИЧЕСКОЙ РЕЛИГИИ В ТЕКСТАХ МАРИЙСКИХ МОЛИТВ .....	10
Андреева И. В. ЭХО ТРАДИЦИИ: ЛОСКУТНАЯ ГРАФИКА В КОСТЮМЕ ТАТЬЯНЫ БЕРДНИКОВОЙ .....	12
Гурченко А. И. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ ЗАРОЖДЕНИЯ НОВОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ .....	15
Гутько О. Л. ИНТЕРАКТИВНЫЕ ИГРЫ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР .....	17
Еремеев Д. И. ИГРА КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СУБКУЛЬТУРЫ ГРАФФИТИ .....	20
Журавлёва И. А., Акчурина Т. В. ИГРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА .....	22
Иливицкая Л. Г. ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ РАЙОНЫ ГОРОДА: ИГРА СО СМЫСЛОМ .....	24
Kosowska E., Gombóla A. [на польском языке] GRA O STYL ŻYCIA .....	27
Косовска Е., Гомула А. [перевод с польского] ИГРА ЗА ОБРАЗ ЖИЗНИ .....	31
Лазарева Л. Н. ИГРОВОЙ УНИВЕРСУМ ТРАДИЦИИ – УСТАНОВЛЕНИЕ ПОРЯДКА В КУЛЬТУРЕ .....	36
Лунева В. В. ИССЛЕДОВАНИЕ УКРАШЕНИЙ УЗБЕКИСТАНА .....	41
Маркова А. В. ИГРА В КИНЕМАТОГРАФЕ: ОПЫТ ЭКРАНИЗАЦИИ .....	46
Мицкевич Ю. В. РЕКЛАМНАЯ ИГРА КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН .....	49
Мищенко И. Е. ВИДЕОИГРЫ КАК СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ ЦЕННОСТЕЙ И ОБРАЗОВ ТРАДИЦИОННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ .....	51
Родцевич А. П. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ: СПЕЦИФИКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ .....	54
Соковиков С. С. РЕКВИЕМ ПО ИГРЕ ИЛИ ВСТРЕЧНЫЙ МАРШ: О ПРЕЖДЕВРЕМЕННЫХ ОПАСЕНИЯХ ПО ПОВОДУ ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ .....	56
Суленёва Н. В. МЕТОД ИГРЫ В ТРАДИЦИОННОМ ЧТЕНИИ ТЕКСТА КАК БАЗОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РАБОТЕ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ .....	61

Ярычев Н. У. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ АКТУАЛЬНОЙ МЕМОРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕЧЕНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ.....	64
---	----

**Раздел II**  
**ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ**  
**КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ**  
**КОММУНИКАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Данченко Т. В., Жиенбаева А. В., Колбасина Л. В. РОЛЬ ИГРЫ В РАЗВИТИИ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ.....	67
Красильникова Е. В. ОБ ИГРОВОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ.....	69
Литвак Р. А. ВЕКТОР ИГРЫ В ВОСПИТАНИИ: К ГЕЙМИФИКАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ.....	71
Мынжасарова А. А., Суюнбаева А. Ж. РОЛЬ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ НАЦИИ.....	74
Орлова П. А., Юхмина Е. А. ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ AR-ТЕХНОЛОГИЙ В ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ.....	76
Садыгова А. И., Юсупова Л. Г. ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ БУДУЩИХ ГОРНЫХ ИНЖЕНЕРОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА.....	79
Слесарь М. В., Аккерман О. А. ИГРА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПОЛИЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКА.....	83
Татаурова А. В. АКТИВИЗАЦИЯ ЗРИТЕЛЬНОЙ ПАМЯТИ ПОСРЕДСТВОМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ.....	85
Тихомирова Л. Н. ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ ЛИТЕРАТУРНО- БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЧГИК.....	87
Томашевская Н. П. О ВОПРОСАХ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ К ОБУЧЕНИЮ.....	89
Филитова О. Н. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ ЗАДАНИЙ В РАМКАХ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО КУРСА НА ПРЕДВУЗОВСКОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ РКИ.....	91
Хмыров А. В. ИГРА КАК ФОРМА ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА.....	95

**Раздел III**  
**ИГРОВАЯ ТРАДИЦИЯ В НЕМАТЕРИАЛЬНЫХ ФОРМАХ КУЛЬТУРЫ**

Бакина С. С. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРАЗДНИЧНОЙ ИГРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ГЕНДЕРНОЙ СТРАТИФИКАЦИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА .....	97
Гришанина-Мошкина О. В., Левченко М. А. ИНТЕГРАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ И МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА: ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ РЕЖИССЕРА (РЕЖИССЕРСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОСТАНОВКИ) .....	100
Дубских Т. М. ИГРОВАЯ ОСНОВА НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА .....	103
Ефремова И. В. БАЛ КАК КУЛЬТУРНАЯ КОНСТАНТА МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА .....	106
Кудашов В. Ф., Короткова С. Н. ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРАЗДНИЧНОГО КАЛЕНДАРЯ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ПЕТРА I. ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД .....	107
Лоскутникова Т. С. СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВКИ ИНТЕРАКТИВНЫХ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА .....	115
Мартынова Н. Э. ИДЕНТИФИКАЦИОННОЕ САМОВЫРАЖЕНИЕ КАК ОСНОВА ТРАДИЦИОННОЙ ХОРЕОГРАФИИ .....	117
Мордасов А. А. ДЕВАЛЬВАЦИЯ ПРАЗДНИКА, ИЛИ ВОЗМОЖНОСТИ ПАРТИЦИПАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ .....	119
Опарина Н. А. ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ДЕТСКОГО ПРАЗДНИКА .....	124
Охотникова Т. В. ИГРОВАЯ КУЛЬТУРА В ПРАЗДНИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВРЕМЕН .....	127
Радченко О. А. ЕЛЬ В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НОВОГОДНЕГО ПРАЗДНИКА: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ИЛИ «МИРОВОЕ ДРЕВО» СЦЕНАРИЯ .....	129
Снятовская Я. С. ПРИМЕНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО РУССКОГО ОРНАМЕНТА В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «НЕ ВАЛЯЙ ДУРАКА – ВАЛЯЙ ВАЛЕНОК!» .....	135
Степанова И. В. ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ИГРА НА СЦЕНЕ: РЕЖИССЕРСКИЙ ОПЫТ СОЗДАНИЯ КОНКУРСНО-ИГРОВОЙ ПРОГРАММЫ, ПОСВЯЩЕННОЙ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ .....	138
Хомутова И. В. БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ИГРЫ КАК ФЕНОМЕН ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ .....	140
Пронина Е. В., Штолер С. А. КАСЛИНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ КРАЕВЕДЧЕСКОЙ НАСТОЛЬНОЙ ИГРЫ .....	142

**Раздел IV**  
**ИГРА И ТРАДИЦИЯ: ФЕНОМЕН «ЗВУКОВОГО ПЕЙЗАЖА» ЭПОХИ**

Ван Цзяцзин НАЦИОНАЛЬНЫЕ УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ.....	145
Гумерова О. А. ДВА ВЗГЛЯДА НА ИСТОРИЮ СВЯТЫХ СТРАТОТЕРПЦЕВ: ОПЕРА АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО «СКАЗ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ».....	147
Ли Вэнь Янь ТИПОЛОГИЯ ПРОГРАММ МУЗЫКАЛЬНОГО РАДИОВЕЩАНИЯ КИТАЯ.....	150
Синецкая Т. М. ЖИЗНЬ И ИГРА В ВОКАЛЬНОЙ ПОЭМЕ «ВАРЕЖКА» ЕЛЕНЫ ПОПЛЯНОВОЙ НА ТЕКСТ ПРИТЧИ РОЛАНА БЫКОВА.....	153
Спирёв Д. А. ДЖАЗ В КОНТЕКСТЕ ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ.....	159
Черевань С. В., Барматина А. А., Сагитова А. А. ЖАНР ДУХОВНОГО СТИХА И ДУХОВНОГО СПИРИЧУЭЛСА В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ: ПАРАЛЛЕЛИ И ОТЛИЧИЯ .....	161
Чжан Цзяньнань ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ШАНХАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА .....	169
Чжу Шуай ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О НАЦИОНАЛЬНОМ НАРОДНОМ ОРКЕСТРЕ «НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВПЕЧАТЛЕНИЙ».....	172
Ширяева О. Ф. ИГРОВОЕ НАЧАЛО В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЧЕЛЯБИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (ПРЕМЬЕРЫ 2021 ГОДА) .....	174

**Раздел V**  
**ИГРОВЫЕ МОДЕЛИ ЯЗЫКА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА**

Алексеев А. Б. МАГИЧЕСКИЙ И КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКА .....	177
Алилуева Е. С. ИГРОВАЯ ФУНКЦИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В СОНЕТЕ А. РЕМБО «ГЛАСНЫЕ».....	179
Бакулев М. В. КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА: КОРПУСНЫЙ АНАЛИЗ.....	181
Глазкова С. Н., Герберсгаген Э. С. ФОНЕТИКА: ВСЕГДА ЛИ ИГРА ПОЛЕЗНА? .....	185
Голованова Е. И. ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНОГО СЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАУРАЛЬСКИХ ГОВОРОВ) .....	191
Кабыш В. И. ЛЕКСИКА ГОВОРОВ ЗАУРАЛЬЯ.....	195
Ковалёва О. Н., Варзакова Е. А. ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЕЯТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ РУССКОГО И КИТАЙСКОГО ЯЗЫКОВ) .....	197
Маджаева С. И., Киселева Л. А. ИГРОВЫЕ МОДЕЛИ ЯЗЫКА КОРОНАЯЗА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА .....	199



Мамонова Н. В. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В МЕДИАДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАГОЛОВКОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ПРЕССЫ).....	202
Питина С. А. РЕДУПЛИКАЦИЯ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ.....	204
Попов И. Ю. РЕЛИКТЫ ИНДОЕВРОПЕЙСКОГО КОРНЯ *IM В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	207
Савельева Т. В. КВИЗ В СОВРЕМЕННЫХ ДОСУГОВЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ.....	209
Селютина Е. А. ПРИЕМЫ ИГРОВОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПУБЛИЧНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРВЬЮ ПОЭТА Е. СИМОНОВОЙ).....	211
Семёнова О. Р., Усанова О. Г. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА – НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ЭЛЕМЕНТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЧИ МОЛОДЕЖИ Г. ЧЕЛЯБИНСКА).....	214
Соковицова С. М. СЛОВЕСНАЯ ИГРА В ИНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ.....	216
Табатчикова К. Д., Юсупова Л. Г. ТЕКСТ-КУЛЬТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.....	220
Усанова О. Г., Швачко Е. В. СИТУАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ИГРЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ.....	222
Шобакова Л. Г. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ.....	224
Шутёмова Н. В. ЭКСПРЕССИЯ И СТАНДАРТ В ДЕКЛАРАЦИИ ЮНЕСКО О ВЫДАЮЩЕЙСЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ ОБЪЕКТА ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ.....	226
Анисэт-Блэйзэ Э. ФОЛЬКЛОРНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА В КАМЕРУНСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ.....	229

## Раздел VI

### ТЕМА ИГРЫ И ИГРОВОЕ СОЗНАНИЕ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Алиференко Е. И. ИГРОВОЙ АСПЕКТ СВАДЕБНОГО ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ ПЕСЕН И ПРИЧИТАНИЙ САРАТОВСКОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА).....	231
Гайнетдинова О. А. АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ РОМАНА «ТИХИЙ ДОН».....	233
Голованов И. А. ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ В ВОЕННЫХ РАССКАЗАХ А. ПЛАТОНОВА.....	235
Жиндеева Е. А., Цыганкова Н. Б. СТРАТЕГИЯ ИГРЫ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА «ОБЛАКО, ОЗЕРО, БАШНЯ».....	239

Иост О. А. ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОПОВЕДЬ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДУХОВНОЙ ВНЕИГРОВОЙ РУССКОЙ ТРАДИЦИИ.....	241
Каблукова Н. В., Юань Чжэ ОБРАЗ ТРУДА В РУССКИХ СКАЗКАХ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ .....	244
Каминская Е. А. ИГРОВОЕ НАСЛЕДИЕ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА.....	247
Карпенко А. В. ЛИНГВОКУЛЬТУРЕМА «ИГРА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА.....	249
Киреева Е. В. ИЗ МАТЕРИАЛОВ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ ФИЛОЛОГОВ САРАТОВСКОГО ГОСУНИВЕРСИТЕТА 1984 Г.: ИГРА «ФЛИРТ КАМНЕЙ».....	251
Ковалева Р. М. ИГРЫ С МОДЕЛЯМИ МИРА В ЖАНРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА.....	254
Лушникова А. В. МУЗЕИ СКАЗКИ.....	256
Маркова Т. Н. ИГРОВЫЕ ПРИЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА.....	258
Новикова А. А. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ-БУНТАРЕЙ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «СТАРУХА ИЗЕРГИЛЬ».....	261
Потешкина О. И. СПЕЦИФИКА ЖАНРА «СЧИТАЛКИ».....	263
Украинцева Н. Е. «БЕЛЯНА» И «ГОРДЯНА» В СВАДЕБНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАЗАКОВ ЮЖНОГО ЗАУРАЛЬЯ.....	266
Шестеркина Н. В. ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ОППОЗИЦИИ «МОЛОДОСТЬ – СТАРОСТЬ» В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ .....	268

**Раздел VII**  
**ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ: ДРИФТ ИГРОВЫХ СМЫСЛОВ**

Артюшкина Е. И. ПАРАДИГМЫ ИГРОВОЙ КУКЛЫ НАРОДОВ ЮЖНОГО УРАЛА.....	274
Белокрылова М. А. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЖЕНЩИНЕ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ .....	275
Боброва С. Г. ПОЛОЖЕНИЕ РАБОВ В ДРЕВНЕМ РИМЕ (ПО КОМЕДИЯМ ПЛАВТА И ТЕРЕНЦИЯ).....	278
Горшков С. М. ПЬЕСА Ж.-Б. МОЛЬЕРА «СКУПОЙ» И ОБРАЗ СКУПОГО НА СТРАНИЦАХ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	280
Давыдов О. М. «ПЛАКАЛ И СМЕЯЛСЯ»: СОВЕТСКАЯ АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПАГАНДА КАК ИГРА.....	283
Исаков М. А. РОЛЬ А. Г. ТАРТАКОВСКОГО В РАЗВИТИИ ИСТОРИОГРАФИИ МЕМУАРИСТИКИ.....	285

Кадочникова М. В.	
ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА ПРЕЗИДЕНТА США КЛИНТОНА В 1993–1994 гг.:	
ТРИУМФ ИЛИ КОНФЛИКТЫ С ТРАДИЦИОННОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ? .....	287
Курчаева Е. А.	
ФОРМИРОВАНИЕ ВОИНСКИХ СОЕДИНЕНИЙ НА НАЧАЛЬНОМ ПЕРИОДЕ	
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ЗЛАТОУСТЕ. МЕМОРИАЛИЗАЦИЯ	
ПАМЯТИ ОБ ЭТОМ В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ .....	290
Лазарев С. А.	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРУДА СПЕЦПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ НА ЗОЛОТЫХ ПРИИСКАХ	
ДАЛЬНОГО ВОСТОКА В 1930–1935 гг. (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА А. И.	
ЛАЗАРЕВА) .....	292
Напалкова И. Е.	
ПРОБЛЕМА ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ	
АНТАГОНИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ СЕВЕРНОЙ ИРЛАНДИИ) .....	298
Новиков И. А.	
1418 ОГНЕННЫХ ДНЕЙ И НОЧЕЙ: ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СУДЬБЕ	
ДОЦЕНТА КАФЕДРЫ ИСТОРИИ СССР ЧЕЛЯБИНСКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО	
ИНСТИТУТА В. Е. ЧЕТИНА (ПО ИСТОЧНИКАМ ЛИЧНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ) .....	300
Панин А. С.	
НЕОБЫЧНОЕ В ОБЫЧНОМ. ЧУДО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО	
ВРЕМЕНИ .....	303
Согомонян З. А.	
ОТ «РЖАВОГО ПОЯСА» К «ЭКОНОМИЧЕСКОМУ ЧУДУ»: ОБРАЗ ШТАТА	
МИЧИГАН В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ США 1980–1990-х гг. ....	305
Татаркина А. Р.	
ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЕЛОЧНОЙ ИГРУШКИ .....	307
<b>Сведения об авторах .....</b>	<b>312</b>

## Раздел I

# КУЛЬТУРА – ИГРА – ТРАДИЦИЯ: ПРОЯВЛЕНИЕ ЗАКОНОВ КУЛЬТУРОГЕНЕЗА

УДК 81.115:82.091

Абукаева Л. А.

Марийский научно-исследовательский институт  
языка, литературы и истории им. В. М. Васильева,  
Йошкар-Ола

### РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПАНТЕОНА ЭТНИЧЕСКОЙ РЕЛИГИИ В ТЕКСТАХ МАРИЙСКИХ МОЛИТВ

Этническая религия мари не только обуславливает самобытность народа, но и является важным фактором, определяющим его самосознание. В молитвенных текстах сохраняются, транслируются, воспроизводятся духовные ценности этноса. Тексты марийских молитв содержат культурные коды, которые требуют к себе пристального внимания специалистов разных отраслей социально-гуманитарного познания [1].

Специфика текстов заключается в их консервативности и изменчивости и вариативности одновременно. Изменения традиций, обрядов и ритуалов привели к утрате текстов и/или их частей, культурно-исторические контакты с исламом и православием привнесли в ритуалы марийской традиционной религии (МТР) и в молитвенные тексты элементы указанных вероучений. Несмотря на это, молитвенные тексты и в настоящее время не только служат формой обращения верующих к Юмо, другим богам и божествам, но и содержат богатую информацию лингвокультурологического характера, отражают черты ментальности верующих.

Специфика представления пантеона МТР в текстах молитв обусловлена особенностями марийской этнической религии. Мари почитают божества, олицетворяющие духовные силы и проявления *Ош Поро Кугу Юмо*: небесные светила, объекты и явления природы, покровителей рода, хозяйственных занятий и т. п. Мари верят в *Ош Поро Кугу Юмо* – ‘Светлый / Белый Добрый / Всемиловитый Великий Бог’. «В мифах он представлялся небожителем, добрым семьянином, обладающим большим хозяйством, несметными стадами» [4, с. 13].

Представление о высшем божестве отражается в обращениях, которые функционируют в молитвенных текстах: *Тун Ош Кугу Юмо* – ‘Главный Светлый Великий Бог’, *Ош Кугу Юмо* – ‘Светлый Великий Бог’, *Ош Поро Кугу Юмо* – ‘Светлый Добрый Великий Бог’, *Поро Кугу Юмо* – ‘Добрый Великий Бог’, *Поро Кудыратле Кугу Юмо* – ‘Добрый Всемогущий Великий Бог’. Эпитеты *тун* – ‘главный, основной, самый важный, изначальный, старший’, *кугу* – ‘большой, значительный, старший, великий, важный, истинный, сущий’, *кудыратле* – ‘сильный, мощный, могучий, могущественный; величественный’ подчеркивают его статус и отношение верующих. *Юмо* в текстах марийских молитв выступает как высшая сила, наделяющая жизнью, обеспечивающая здоровьем, долголетием, безопасностью, как податель всевозможных материальных благ, благополучия, источник радости.

В текстах молитвы находят отражение воззрения верующих на количество богов, представления мари об иерархии богов и об отношениях между богами, божествами и духами. Из опасения не упомянуть и не выразить почтение к тем или иным богам в текст может быть включена часть, по-

добная той, что содержится в молитве, произносимой во время праздника *Индеи кугарня* – ‘Девятая пятница’: *Мланде коклаште мо Кугу Юмо-шамыч улыт, ме, рвезе деч рвезе улынат, чылажым она шинче, сорта тул, виктаре* [3, с. 184] – ‘Сколько Великих Богов на земле (букв. между землями), мы, поскольку молодые из молодых, всех не знаем, огонь свечи, донеси’. Информация об определенном количестве богов (40, 77) связана с сакральным смыслом чисел. Выражение *шымле шым тўрлө* имеет значение ‘множество, разнообразие’, ср. выражения в текстах молитвизаговоров: *шымле шым тан денат кочкын йўын тўганыдыме кинде перкем пу!* – ‘дай изобилия неистощимого урожая, чтобы есть и пить с 77 друзьями-приятелями’ и *77 тўрлө шудо* – ‘77 разных (видов) трав’, *77 сандалык* – ‘77 вселенных’, *77 колышо ен* – ‘77 мертвецов’ и т. п.

По сведениям, которые приводил Г. Я. Яковлев, у луговых мари до ста сорока божеств, включая *юмын ава* – ‘матерей богов’, *пиямбаров* – ‘божеств-покровителей, пророков’, *витньызе* – ‘духов, помощников’, которые выполняют функции вестников, а также праздничных и поминальных божеств [7, с. 5]. В. С. Соловьев, критикуя субъективные мнения о религии мари, отмечал: «...никто не знает, и знать не может, сколько богов у марийцев, ибо по каноническим правилам все области их жизни (а сферы эти весьма разные у разных групп, категорий), все сферы (и существенные, и незначительные) имеют своих покровителей. У марийца столько богов, сколько ему надо» [6, с. 15].

Иерархия богов в марийском пантеоне также в определенной мере может быть выявлена при анализе текстов молитв. Так, в тексте «*Шелыкыш лектын кумалме*» (Научный рукописный фонд МарНИИЯЛИ, запись 1959 г. сделана в Свердловской области) представлено обращение к следующим богам: *Поро Кугу Юмо, Поро Пўрышө Юмо, Поро Юмын Аш, Поро Юмын Ава, Поро Ош Кече, Поро Ош тўня, Поро Кугу Суртло Кугыза – Суртло Кува, Поро Вуйўмбал Шукчо, Поро Вачўмбал Шукчо, Поро Кечын Аваже, Поро Тылзе Ава, Поро Мланде Ава, Поро Мардеж Ава!* [2, с. 50] – ‘Добрый Великий Бог, Добрый Бог-предопределитель, Добрая сила Бога, Добрая Мать Бога, Доброе Светлое Солнце, Добрый Белый свет / мир, Добрые старик и старуха – духи дома, Добрый Ангел над головой, Добрый Ангел над плечами, Добрая Мать Солнца, Добрая Мать Луны, Добрая Мать Земли, Добрая Мать Ветра’.

Религиозное сознание мари, исповедующих традиционную религию, определяет и отношения между богами. В текстах молитв обнаруживаются лексемы *вуртак*, словоформы *ешет дене* – ‘с семьей твоей’ и выражения *иктөр лийын шогыза* – ‘будьте (стойте) на равных’/ *иктөр лийын шогышо* – ‘находящиеся (стоящие) на равных’, (*виге*)*ик канаш лийын* – ‘(все) будучи единомышленными, букв. будучи одним советом’.

Выражение *ешет дене* – ‘с семьей твоей’ включает помимо самого бога следующих персонажей пантеона: *Пўрышө Юмо* – ‘Бог-предопределитель’, *Юмын Ава* – ‘Мать Бога’, *Пиямбар* – ‘Пророк’, *суксо* – ‘ангел’, *витньызе* – ‘докладчик’, *онжо* – ‘владыка’.

Лексема *вуртак* наиболее точно передает представление мари об отношениях между персонажами собственного пантеона и заимствованными персонажами. В Сернурском районе Республики Марий Эл в 2006 г. был записан текст «*Кугече Юмылан пелештыме мут*» – ‘Молитва Богу Кугече (*Кугече* – ‘букв. Великий День’, праздник поминовения предков, отмечаемый в четверг перед православной Пасхой)’, фрагмент из которого также демонстрирует представления мари об отношениях между богами: *Кугече Юмо дене иктөр лийын шогышо Тўн Кугу Юмо, Мер Кугу Юмо, Тўнямбал Шочынава, Кугу Юмо, Перке Кугу Юмо, Мланде Ава Юмо, Кугу Серлагыш Юмо, Кече Кугу Юмо, идалык пайрем Кугу Юмо, Ага пайрем Юмо, Микал Кугу Юмо, Кўдырчө, Волгенче, Мардеж Кугу Юмо, йөратен лийын шогыза тичмаш кинде сукурым, туарам, эгерчым, ший надырым, шорвам, сортам, мелна кышылым* – ‘Стоящий наравне с Богом Кугече Главный Великий Бог, Великий Бог Мира, Богиня Рождения Мира, Великий Бог, Великий Бог Изобилия, Богиня-Мать Земли, Великий Бог Хранитель, Великий Бог Солнца, Великий Бог годового праздника, Бог празд-

ника Ага пайрем, Великий Бог Микал (Николай Угодник), Великие Боги Грома, Молнии, Ветра, любя примите целый каравай хлеба, творожную лепешку, пресную лепешку, серебра дар, медовую сыту, свечу, стопку блинов’.

В некоторых текстах персонажи марийского пантеона упоминаются в одном ряду с персонажами христианского. Об отношении мари к православию писали многие миссионеры, этнографы XIX в. Ф. Земляницкий отмечал: «...черемисы не смотрят с отвращением и на христианскую веру и уважают ее как богодарованную и угодную Богу, а потому-то, вероятно, и не гнушаются из уважения к ней и изображать на себе крестное знамение и молиться святым иконам, но принять ее они по своему учению не могут, потому что перемена их веры, по их мнению, тоже богодарованной и угодной юме, есть такое преступление, которое не остается без наказания» [2, с. 247]. Упоминания христианских святых встречаются только в молитвенных текстах мари, проживающих в районах непосредственного контакта марийской этнической религии с христианством.

Отношение к таким элементам самих служителей культа МТР неоднозначное: с одной стороны, они следуют сложившейся традиции, с другой – понимая происхождение и значение таких включений, стремятся исключить их из молитв.

#### **Список литературы**

1. Абукаева, Л. А. Тексты марийских молитв как объект лингвокультурологического анализа / Л. А. Абукаева // Финно-угроведение. – 2020. – № 1. – С. 158–166.
2. Земляницкий, Ф. Несколько слов по поводу языческих суеверий крещеных черемис Царевококшайского уезда / Ф. Земляницкий // Известия по Казанской Епархии. – 1871. – № 8. – С. 243–251.
3. Марий кумалтыш мут (Марийские молитвы-заклинания) / сост. Н. С. Попов. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1991. – 256 с.
4. Попов, Н. С. Күсото – национальный символ мари / Н. С. Попов // Степанова И. А. Күсото: ил. изд. – Йошкар-Ола, 2012. – С. 8–27.
5. Попов, Н. С. Религиозные верования / Н. С. Попов // Марийцы. Историко-этнографические очерки. – 2-е изд., доп. – Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. – С. 292.
6. Соловьев, В. С. О социальном статусе марийской традиционной религии / В. С. Соловьев // Марийский юридический вестник. – Вып. 10. – 2013. – С. 13–21.
7. Яковлев, Г. Религиозные обряды черемис / Г. Яковлев. – Казань: Тип. и литогр. В. М. Ключникова, 1887. – 87 с.

УДК 746.411

**Андреева И. В.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ЭХО ТРАДИЦИИ: ЛОСКУТНАЯ ГРАФИКА В КОСТЮМЕ ТАТЬЯНЫ БЕРДНИКОВОЙ**

2022-й в календаре ежегодных государственных номинаций назван «Годом народного искусства и нематериального культурного наследия народов РФ» [1]. Актуальность данного выбора обусловлена не только культуросозидательным потенциалом занятий народным творчеством и вовлеченностью в эту деятельность значительного числа людей. Обращение к истокам сегодня рассматривается в форматах устойчивого развития общества, важными факторами которого являются формирование культурной идентичности, межэтнические взаимодействия, консолидация поколений через обращение к истокам родной культуры, освоение языка культурных текстов древних предков. Вместе с тем очевидно, что аутентичные образцы, адаптируясь к условиям современной

культуры, претерпевают трансформации, а часто и вовсе служат источником вдохновения собственного творчества. В современном культурном пространстве сложилось несколько направлений актуализации традиционной культуры. Наиболее распространенные среди них – музейное сохранение, публикация и популяризация подлинных образцов как реликтов прошлого, их аутентификация в научных реконструкциях, а также сценические и бытовые вариации фольклорных обработок. В. М. Андреев, анализируя «эстетическое звучание» археологического памятника, выделяет еще два, на наш взгляд важных, аспекта инсталлирования архаической культуры в культуру современного общества, которые в гораздо меньшей степени, чем названные, поддерживаются институциональными форматами. Это: «публицирование ассоциативных мотивов... через формы индивидуального творчества» и «свободные интерпретации... в художественных текстах, напрямую не связанных с... наследием, научными историческими данными, но косвенно касающиеся конкретных... памятников» [2, с. 496]. Несмотря на то, что цитируемая статья посвящена археологическому наследию, теоретический подход, предложенный автором, перспективен для анализа современных техник и технологий, связанных с традиционными ремеслами, а также для изучения индивидуального творчества мастера или художника, чей опыт ценен в плане освоения и трансляции традиций народного искусства. В названном ракурсе в данной статье рассматривается текстильное творчество челябинского мастера лоскутного шитья Татьяны Ивановны Бердниковой.

### **Мода и традиция. Начало...**

Мода и традиция – трудно совместимые понятия. Мода изменчива и непредсказуема, капризна и непостоянна. Моду творит художник, она живет настоящим, дает ощущение современности и движения жизни. Традиция стара, устойчива и прагматична. Она живет прошлым и лишена индивидуального авторства. Ее место в музее, на сцене, в фестивальном показе. Что может их сблизить?

Только то, что всегда актуально: во-первых, искусство текстиля, способное передать чувство через пластику и фактуру изделия. Во-вторых, дизайн костюма, умеющий говорить о мире и человеке, о его сегодняшнем и будущем дне «языком» силуэта, кроя, фактуры ткани, цвета, декора.

Мода и традиция, искусство текстиля и дизайн костюма определили узнаваемый стиль Т. Бердниковой. Ее первые эксперименты пришлось на годы учебы в Челябинском политехническом. Инженерно-строительное образование пошло на пользу стихийно формирующимся знаниям и навыкам будущего модельера. Минимализм, лаконичность, функциональность стали основой творческого почерка. Геометрия простых и сложных форм претворилась в графику эскизов, опыт построения чертежей выкроек. Костюм как проект рождался в непокорности модному стандарту и в полном согласии с пространственно-архитектурными представлениями о пропорциях, мере декоративности, композиции, цвете.

### **Ученик бутафора**

Не сразу, далеко не сразу это случилось. Еще одна страница биографии – бутафорский цех Челябинского академического театра оперы и балета. Постигать искусство бутафории в желанной атмосфере творчества – хорошая школа для человека, который едва решается мечтать о собственном театре – театре костюма. Помогает мечте и среда талантливых людей творческих профессий, и благородные ткани, искрящиеся стразы на раскройных столах костюмерного цеха... Переодевания, преображения, карнавальная смена масок – чем не источник вдохновения? Подиумный, зрелищный, сценичный костюм – вечный фаворит моды. Но нет! Свои замыслы Т. Бердникова относит к «разряду одежды для жизни».

А тем временем пробует строчить на машинке лоскутные картины. Декоративные пейзажи на темы уральской природы становятся первой пробой материала и опытом экспериментирования с тканевыми фактурами, оттеночной палитрой текстиля, его пластическими свойствами. «На какое-то время вторая жизнь ткани стала не менее важной, чем первая», – признавалась мастерица. С картинной аппликацией на стенах в доме стало стильно, уютно, лоскутно.

Работы принесли диплом Лауреата Всероссийского фестиваля (г. Владимир, 1997) и были важным трамплином на пути к костюму – жанру монументальному, лишённому фигуративности и повествовательности лоскутной живописи.

### **«Пластический взрыв»**

А по миру в это время носились резонансные волны «пластического взрыва». Текстильное искусство вышло на подиумы Международной биеннале гобеленов (Internationaldelatapisserie), возникшей в 1962 г. в Лозанне, как реакция на поиски новой эстетики текстиля. Мир начинал уставать от типичной продукции программируемых станков. А выходцы из Баухауса формировали новую идеологию и эстетику прикладного искусства. На мировых подиумах появились текстильные скульптуры, трехмерные объекты, «абаканы», программные произведения «fiberart» (искусство волокна), использующие помимо текстиля дерево, керамику, бумагу, и все более удаляющиеся от функционализма гобелена или костюма. Будущее оказалось на стороне авторских техник и смелых экспериментов с национальными традициями и стилями разных эпох. Но Россия узнала об этом с большим опозданием...

### **Костюм с характером**

В том, теперь уже далеком конце XX в. возникли вдруг модные рукодельные тренды, переводные книги о техниках лоскутного шитья, появились в продаже специальные ткани для пэчворка. Закрутилось-завертелось фестивальное движение, выставки, конкурсы, запестрили страницы журналов оригинальными работами мастериц народного стиля.

Чем оказался близок он Т. Бердниковой – горожанке, жительнице мегаполиса, к тому времени уже опытного преподавателя конструирования и моделирования одежды? Воспоминаниями детства в «своем доме» или душевным созвучием с гармонией простых форм кроя, четкостью линейных ритмов, точностью цветовых сочетаний традиционного костюма?

Первый опыт был удачен. Костюм «По воду» на Международном фестивале во Владимире (1998) сразу заметила Тамара Санчес – художник, признанный авторитет лоскутной графики. В самом названии костюма «звучало» действие, событие, характер. А в лоскутном наборе не было ни одной импортной ткани. Всеми оттенками традиционного индиго играли мелкоузорные отечественные ситцы, мягко подсвеченные вставками брусничного цвета.

С тех пор в коллекции появился не один костюм «с характером». И каждый стал событием. Но случаются события особенные. Скульптор, живописец, график, художник по фарфору и керамике Е. Щетинкина на открытии своих выставок всегда в костюме от коллеги по творческому цеху. И всегда костюм Т. Бердниковой – точное «попадание» в характер героини, ее работ, замысла выставки. Таковы «Солнцестояние» (2003), «Гиперборея» (2015), «Калица» (2021).

### **От «ляпочихи» до «синели»: конструктивизм и традиция**

Лоскутный путь Т. Бердниковой длится почти 30 лет, его маршруты проходят не только по российским столицам и фестивальным городам. Со своими коллекциями она побывала во Франции, Швейцарии, Германии, Англии, Белоруссии. Они не раз представлялись на престижных выставках, конкурсах, дефиле и занимали призовые места. Творческие задачи художника усложняются. В костюмах Т. Бердниковой нет прямого фольклоризма, но есть множество авторских находок, отсылающих к традиции.

«Ляпочиха» – старая техника лоскутных половиков из мельчайших обрезков ткани – превращается в ее творчестве в современный жакет из струящегося шифонового «меха». Вечерний наряд творится из марлевки с эффектными дополнениями в технике лоскутной инкрустации из современных тканей – топами, сумочками, гривнами, воротниками, бусами, палантинами, головными уборами, жилетами. Даже в коллекционных моделях работает принцип комплектности, «полного гардероба». А еще – традиционный конструктивизм – моделирование и раскрой ткани с минимальными выпадками, создание женственных силуэтов на основе линейных форм.



И какая радость обнаружить на старом чердаке во время дальней поездки ветхий мешок грубого льняного ткачества! Дома он приводится в порядок и дает жизнь изысканным туникам, дополняющим многоярусные юбки из тончайшего шелка.

Создание новых фактур, объемных деталей из текстильных шариков, «руликов», уголков и узелков, введение элементов керамики, дерева, – что это, как не деликатная игра традицией, превращение старого в новое, столь характерное для рачительного уклада старой жизни? И во всем – безупречное чувство стиля, сдержанное благородство, современный силуэт, выразительный «тембр» ткани.

«Имена» у платьев Т. Бердниковой лиричные и запоминающиеся. «Листопад», «Зимние яблоки», «Малахитница», «Карелия», «Вологодские мотивы», «Вечерний этюд»... Многим из них суждено было родиться среди трав, специально привезенных из леса на классические четыре сотки садоводческого хозяйства. Этот уютный сад семьи Бердниковых с разнотравьем и цветами, буйством многолетних растений и журчанием искусственного водоема, с маленькой мастерской – тоже пространство творчества. А еще – размышлений, труда и неспешного созерцания красоты мира. Из них-то, возможно, и рождаются текстильные фантазии художника. Как цветы в стихах поэта – «кто знает, из какого сора...»?

#### **Список литературы**

1. Владимир Путин объявил 2022 год Годом народного искусства Сайт МК РФ // Министерство культуры Российской Федерации [сайт]. – URL: [https://culture.gov.ru/press/news/vladimir\\_putin\\_obyavil\\_2022\\_god\\_godom\\_narodnogo\\_tvorchestva/](https://culture.gov.ru/press/news/vladimir_putin_obyavil_2022_god_godom_narodnogo_tvorchestva/) (дата обращения: 12.12.2021).
2. Андреев, В. М. Археологический памятник как эстетический объект / В. М. Андреев // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С. 495–496.

УДК 78:398

**Гурченко А. И.**

*Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск*

### **ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ ЗАРОЖДЕНИЯ НОВОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ**

Очередным «витком» в циклическом возвращении к многовековым фольклорным традициям в искусстве явился рубеж XX – XXI вв., характеризующийся кардинальными трансформациями в социокультурной сфере. Данные изменения были предопределены цивилизационным поворотом, связанным с усиливающимися мировыми глобализационными процессами, которые изначально носили экономический характер, но в последствии распространились и на иные сферы жизни общества. Однако со временем все очевиднее стали кризисные явления, вызванные доминированием неолиберальной модели глобализации, укрепившейся в том числе и с помощью постмодернистского дискурса с его риторикой относительно многовековых традиций и базовых ценностей. Разрешение назревшего кризиса наметилось в контексте нового вектора развития – постглобализации, специфика которого состоит в преодолении тотальной унификации и стимулировании полилога между культурами разных народов. «Новая парадигма планетарного сознания должна быть ориентирована на поиск путей насыщения глобалистской идеи новым духовным содержанием – диалогом культур и цивилизаций», – справедливо отмечает исследователь Ю. Сабадаш [7, с. 3]. Глобализация как модель развития социума была ориентирована на формирование «планетарной культуры», «мировой культуры», «глобальной культуры», «мультикультуры», несущей в себе реальную угрозу для самобытных и уникальных локальных (региональных и национальных) культур. В этой связи

примечательно, что в последние десятилетия угроза уничтожения локальных культур и их архаических пластов привела к обратному эффекту, состоящему во «взрыве» этнических возрождений, что стало своего рода защитой от возможности подавления национальных ценностей. Данный процесс современный научный дискурс определяет как глокализацию, сущность которой еще в начале 1990-х гг. сформулировал английский социолог Р. Робертсон [1]. Согласно его авторской концепции этот феномен выступает в качестве инструмента противодействия тенденциям унификации, нивелирования и ассимиляции локального. Очевидно, что особый интерес к этническим культурам явился ответной реакцией на глобализм, в результате чего локальное стало идентифицировать себя относительно глобального [2, с. 7].

Не вызывает сомнения тот факт, что в последние десятилетия мировое сообщество испытывает колоссальный системный кризис, основу которого составляет кризис духовный, не преодолев который цивилизация неминуемо будет «загнана» в тупик. В связи с этим абсолютно очевидна необходимость переосмысления современной модели развития культуры, которая позволит эту опасность преодолеть. Симптоматично, что сегодня фактически на наших глазах меняется устоявшаяся за несколько десятилетий система координат, «здесь и сейчас» формируется новая социокультурная парадигма осмысления окружающей действительности. Современный мир стремительно трансформируется во всех своих проявлениях (политика, экономика, технологии, социокультурная сфера и т. д.) и на этом фоне идеи постмодернизма уже не могут адекватно отражать существующую реальность. Исследователи все чаще стали отмечать «усталость постмодернизма», который как дискурс себя явно исчерпывает: «если считать постмодернизм языком описания эпохи, то можно сказать, что этот язык становится все менее актуальным, а говоря точнее – все более оспариваемым» [5, с. 3].

В итоге все также открытым остается вопрос о возможностях и перспективах кардинального переустройства мира: «Общество постмодерна, преобразаясь, не только не соответствует собственным идеалам плюрализма, глобализма, свободы, но скорее углубляет все те противоречия, которые приписывались эпохе модерна и против которых постмодернизм так активно выступал» [4]. По этой причине еще в конце минувшего столетия одна за другой стали появляться многочисленные конкурирующие концепции, в рамках которых предлагались альтернативные языки описания специфики современного мира сквозь призму кардинальных трансформаций в сфере культуры, среди которых назовем автомодернизм, альтермодернизм, гипермодернизм, диджимодернизм, космодернизм, метамодернизм, неомодернизм, трансмодернизм и др. В этой связи, анализируя такой широкий спектр возникших в последние десятилетия теорий, российский исследователь А. Павлов справедливо отметил, что собранные вместе они порождают синергетический эффект: «создается ощущение, что мы и в самом деле живем в эпоху безвременья, отчаянно нуждающуюся в интерпретации» [5, с. 407]. Некоторые из выделенных теорий не нашли большого количества приверженцев, другие же – наоборот, продолжают активно разрабатываться и имеют многочисленных сторонников и последователей. Вместе с тем среди представленных вариантов аналитического инструментария описания актуального состояния культуры явные доминирующие позиции все еще не определены, поэтому оспаривающие постмодернизм альтернативные языки со временем были условно объединены под конвенциональным, зонтичным термином «постпостмодернизм». Более того, размышляя о динамике развития современной культуры, авторы выдвигают гипотезы о том, что в контексте новой социокультурной парадигмы на смену посткультуры как проявления эстетики постмодерна придет культура нового типа – протокультура (А. Соловьев [8]), фьючекультура (В. Розин [6]) и др.

В этой связи в последние годы в экспертном сообществе все чаще звучит тезис о том, что преодоление глубокого духовного кризиса, который характеризует актуальное состояние культуры, возможно лишь в рамках методологических установок, ориентированных в направлении стабиль-

ных аксиологических оснований. Исследователь И. Макаренко по этому поводу справедливо отмечает следующее: «Парадигма постмодерна лишает культуру фундаментальных оснований для построения идентификационных, этических систем и прочих нормативно-регулятивных конструкций. Поиск путей выхода из создавшейся аксиологической нестабильности инициировал поворот от постмодерна к пост-постмодерну как новому этапу развития современной культуры» [3, с. 1].

Таким образом, в сложившейся ситуации большой потенциал несут воплощенные в искусстве многовековые фольклорные традиции, в которых заложен «генетический культурный код» нации.

#### **Список литературы**

1. Robertson R. Glocalization: Social Theory and Global Culture / R. Robertson. – London ; Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1992. – 224 p.

2. Донских С. В. Теория глокализации и проблема сущности локальной культуры / С. В. Донских // Философия и социальные науки. – 2012. – № 1/2. – С. 4 – 8.

3. Макаренко И. М. Реактуализация традиционных ценностей в культуре пост-постмодерна: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / И. М. Макаренко. – Минск, 2015. – 134, [5] л.

4. Митрошенков О. А. Постпостмодернизм как предчувствие / О. А. Митрошенков // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postpostmodernizm-kak-predchuvstvie>. – Дата доступа: 05.12.2021.

5. Павлов А. В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / А. В. Павлов. – М., 2019. – 447 л.

6. Розин, В. М. Посткультура как основание для различения понятий культуры / В. М. Розин // Культура культуры. – 2020. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postkultura-kak-osnovanie-dlya-razlicheniya-ponyatiy-kultury>. – Дата доступа: 06.12.2021.

7. Сабадаш, Ю. С. Вступне слово / доктор культурології, завідувач кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету, професор Ю. С. Сабадаш // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів VI Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, 8–9 листопада 2012 р. / УО «Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв»; редкол.: В. Г. Чернець (голова редколегії) [та інші]. – Київ: НАКККіМ, 2012. – С. 3 – 4.

8. Соловьев, А. В. Динамика культуры информационной эпохи: монография / А. В. Соловьев; Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина. – Рязань, 2009 – 228 с.

УДК 316.77

**Гутько О. Л.**

*Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск*

### **ИНТЕРАКТИВНЫЕ ИГРЫ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР**

Современные условия культуры определяют развитие транснациональных процессов, развивают информационно-коммуникативные технологии во Всемирной сети Интернет и позволяют выйти на новый качественный уровень общения как в режиме реального времени, так и в удаленном доступе. Новые коммуникативные технологии приобретают популярность на интернациональном уровне в сфере образовательных услуг, научно-исследовательской деятельности, деловых переговоров, проведения досуга и пр. Поэтому, исходя из цели коммуникации, актуализируется вопрос о «коннотации цели и мотивов» [1] участников коммуникации в диалоге культур.

Цель доклада – выявить особенности использования интерактивных технологий при проведении интернациональной коммуникации в условиях преподавания учебной дисциплины для интернациональных студентов.

В ходе проведения педагогического эксперимента в учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (г. Минск, Республика Беларусь) был применен компетентностный подход, позволяющий учитывать аналитические данные и качественный уровень понимания культуры участников коммуникации. Эксперимент проведен среди интернациональных студентов второй ступени высшего образования (магистратура) в ходе преподавания учебной дисциплины «Субкультурные формирования XXI века» на основе диалогического подхода с использованием интерактивных игр, виртуальных платформ и обратной связи. Курс «Субкультурные формирования XXI века» включает 8 часов лекций и 12 часов семинаров. Заключительная форма контроля знаний – зачет.

Определим категории, затрудняющие интернациональную коммуникацию. К ним можно отнести лакуны – новую и неизвестную интерпретацию смысла и цели разговора у одного из собеседников. Выделенный термин часто объясняется утверждением Ю. М. Лотмана о «пространстве непереводаемого» [4].

Лакуны возникают:

- в контексте безэквивалентной лексики (отсутствуют равнозначные категории или схожие структуры в языках двух культур). Например, слово «академический» – термин в русском языке, применяющийся для обозначения фундаментальных научных исследований. В свою очередь схожее по звучанию английское слово «academic» обозначает иное значение, используемое в образовательном пространстве, а не в научной лексике. Вторым примером приведем также из английского языка, где равнозначные термины звучат, отличаясь смыслом: «выучить наизусть» – «to get by heard» (англ.) – пропустить через «мотор», подразумевая под ним сердце;

- при употреблении омофонов (слов, одинаково звучащих на разных языках, но имеющих принципиально разный смысл). Например, хаос и «house» (англ. «дом»);

- при использовании неизвестных слов (к примеру, жаргонизмов) и затруднительных для понимания устной речи конструкций (сложносочиненных предложений), терминологии («аномия», «девиация», «демиург»), многозначных слов без уточненной коннотации – «превосходство». Слово можно рассматривать как в позитивном (превосходство – выявление лучшего), так и в негативном значении (превосходство, оцениваемое как дискриминация).

В процессе коммуникации традиции и обычаи носителей культуры, как основа невербального общения среди представителей одной культуры «по умолчанию», представлены несколькими уровнями конструирования общения на интернациональном уровне. К ним можно отнести определение комфортной «дистанции во время общения» [9], использование корректных вопросов и ответов для обоих собеседников, их внешний вид, мимику собеседников, знание и использование традиций культуры другого собеседника. Важным обстоятельством является условие взаимной поддержки, коррекции поведения и действий при интернациональной коммуникации. В интернациональном общении проблема понимания должна быть важной для обоих участников диалога.

В ходе проведения эксперимента была выдвинута гипотеза о решениях выхода из ситуации лакун в процессе диалога культур. Большинство исследователей определяет их достижением у собеседников межкультурной компетентности, другие – межкультурной чувствительностью [6]. Далее мы будем использовать термин кросс-культурной чувствительности, отражающий процесс сохранения национальной идентичности при интернациональном общении обоих участников коммуникации, отрицая пагубный сценарий ассимиляции.

Основа кросс-культурной чувствительности – мотивированная личность, открытая к новому опыту, знанию, информации. Вторым компонентом для формирования кросс-культурной чувствительности – использование интерактивных технологий для обмена информацией между собеседниками. Под интерактивными технологиями подразумевается их применение для общения со студентами в социальных сетях, мессенджерах. Для объяснения и закрепления материала полезно использовать

возможности виртуальных платформ Padlet, Quizizz (интерактивные доски, викторины), позволяющие эмоционально и в доступной форме представить свою позицию, план действий, провести проверку усвоенных знаний в игровой форме. Пользуются успехом у молодежи кейс-метод, защита проектов, обратная связь и др. [2, с. 16–47]. Студентами приветствуются интерактивные игры, при условии, что они применяются для практического опыта, соответствующего уровню знаний, умений и навыков студентов. Очень важно, чтобы студенческая группа была дружной, с высоким уровнем доверия среди однокурсников.

Диалогическая форма ведения занятия учитывает, что участники интернациональной коммуникации имеют возможность быстро перевести непонятные слова, уточнить значение и увидеть текст не в устной, а в наглядной или текстовой форме.

Следующий этап в формировании кросс-культурной чувствительности – возможность применения «этик-подхода» [5] (аналитического) в сравнении обеих культур коммуникаторов. Этик-подход подразумевает обобщенное представление универсальных категорий «коллективизм – индивидуализм», «традиционность – новаторство», «маскулинность – феминность», отношение к будущему и пр. Отношение к перечисленным бинарным оппозициям в разных странах мира исследовал Г. Хофстеде [10].

Оппозиция рассмотренного подхода – «эмик-подход» [5] (исследование, проводимое внутри культурного пространства носителем исследуемой культуры). Яркими примерами использования этик-подхода являются монографии исследователей Н. Н. Козловой [3], И. Л. Утехина [7], М. де Серто [8] и др. В соответствии с потребностью современной интернациональной коммуникации на основе формирования кросс-культурной чувствительности, появляется необходимость объединять выделенные подходы в исследовании и постижении своей культуры и культуры других народов.

Поскольку применение интерактивных технологий предполагает компетентностный подход в исследовании, то каждый из представленных компонентов (эмпатическая личность; применение интерактивных форм общения; приобщение к знанию о культуре собеседника с позиций эмик- и этик-подходов) способен изменяться. На этом основании, рекомендуется использовать обратную связь как метод, заимствованный из информационных технологий. Благодаря доверительному общению между собеседниками, возможна коррекция планирования действий и уточнение будущих намерений, на основе обобщения полученного результата.

Диалоговое общение содействует однозначному пониманию смысла информации. Соответственно студенты имеют возможность понять смысл информации преподавателя. Результат диалога заключается в уточнении понятий, используемых собеседниками, и их разнообразной интерпретации. Формирование кросс-культурной чувствительности – оптимальное условие интернациональной коммуникации, которая подразумевает у обоих собеседников желание быть открытым новому опыту, использование интерактивных технологий и интерактивных игр для достижения эффекта взаимопонимания, стремление к изучению этнонациональной культуры собеседника.

#### **Список литературы**

1. Бурдьё, П. Практический смысл / П. Бурдьё. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 562 с.
2. Интерактивные методы, формы и средства обучения: метод. рекомендации / Рос. правовая акад. М-ва юстиции РФ; Ростов. юрид. ин-т (филиал). – Ростов-на-Дону, 2013. – 49 с.
3. Козлова, Н. Н. Советские люди: сцены из истории / Н. Н. Козлова ; предисл. Г. О. Павловского ; послесл. В. Л. Глазычева. – Москва: Европа, 2005. – 527 с.
4. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – Москва: Гнозис: Прогресс, 1992. – 272 с.
5. Почебут, Л. Г. Социальная психология: учеб. пособ. для вузов / Л. Г. Почебут. – Санкт-Петербург: Питер, 2017. – 400 с. – (Стандарт третьего поколения).
6. Працкевич, Т. А. Кросс-культурная компетентность: основа или компонент моделей аккультурации / Т. А. Працкевич // Искусство и культура. – 2019. – № 2 (34). – С. 63–70.

7. Утехин, И. Очерки коммунального быта / И. Утехин. – Москва: Объединенное гуманитарное издательство, 2004. – 346 с.
8. Certeau, Michel de. The Practice of Everyday Life / Michel de Certeau. – Berkeley: University of California Press, 1984. – 232 p.
9. Hall, E. T. The Hidden Dimension / E. T. Hall. – Reprint. Originally published: Garden City: Doubleday, 1966. – Ancor Book Editions, 1990. – 219 p.
10. Hofstede, Geert. Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context / Geert Hofstede // Online reading in psychology and culture: International Association for cross-Cultural Psychology. – Access mode: <https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=orpc> (access date: 20.12.2021).

УДК 316.77

**Еремеев Д. И.**

*Самарский государственный  
медицинский университет*

## **ИГРА КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СУБКУЛЬТУРЫ ГРАФФИТИ**

**Введение.** Граффити представляет собой часть молодежной субкультуры, крайне распространенной сегодня. Актуальность граффити выражается не только в увеличении количества несанкционированных надписей на стенах городов по всему миру, но и в возрастании внимания ученых, которые рассматривают данный феномен в различных аспектах.

В любой субкультуре, в том числе и граффити, можно выявить игровое начало. При рассмотрении игры и субкультуры в качестве подсистем культуры следует отметить, что, с одной стороны, два эти понятия представляют собой незакрытые, нелинейные, неравновесные системы. С другой – и игра, и субкультура требуют к себе системного подхода, познания в контексте целостной системы.

Для изучения игрового начала субкультуры граффити использовались материалы интервью и фото граффити-работ из сети Интернет.

**Основная часть.** Идея относительно определяющей роли игрового начала в формировании и развитии культуры становится все более и более общепризнанной в философско-культурологической мысли XX – XXI столетия.

На сегодняшний день существует множество подходов к культуре, к субкультуре. Одной из самых распространенных культурологических концепций нашего времени является игровая концепция культуры, среди основных теоретиков которой можно назвать Й. Хёйзингу [7], Э. Финка [6], Х. Ортегу-и-Гассета [5], Г. Гадамера [1] и других философов и культурологов XX столетия. Так, согласно мнению Й. Хёйзинги, человеческая культура возникает и разворачивается в процессе игры, а сама культура носит игровой характер. Автор рассматривает игру в качестве возможности выражения уникальности человека. Хёйзинга делает допущение, что игра – это в первую очередь свободная деятельность [7].

Мы полагаем, что соотношение игры и субкультуры повторяет эволюционную модель соотношения онтогенеза и филогенеза: человек играет в течение всей жизни, происходит изменение только форм игровой деятельности – с человечеством как целостной системой происходит то же самое. Применительно к XX столетию выработан термин «игроизация общества», который отражает проникновение игры во все большее число сфер деятельности и мышления [3].

Игра генерирует смыслы, задача игры – не в том, чтобы переделать мир, а в том, чтобы им наслаждаться. Так, к примеру, граффитчики получают удовольствие от самого процесса рисования. В Самаре в 2015–2016 гг. было проведено исследование особенностей функционирования граффити методом интервью граффитчиков. При выявлении причин занятий граффити были получены следующие ответы: «Для меня рисование – это невероятный всплеск эмоций, своеобразная разрядка, удовольствие, чистый кайф». По этой причине ряд из них предпочитает тихие места, где можно спокойно рисовать и рисунок сохранится надолго: «Места выбираю исходя из нескольких факторов: чтобы никто не помешал, рисую, как правило, довольно долго. Важно, чтобы местные жители не возмущались и не вызвали полицию. Хорошо подходят какие-то заброшенные здания» или «...чтобы можно было спокойно порисовать и вписывалось в окружающую среду». Никто не сказал, что вкладывает в свои рисунки некий смысл, который мог бы выступать в качестве послания какой-либо группе: «Рисую для удовольствия, смысла нет в целом».

Человек счастлив, когда играет. Э. Финк [6] считает, что играть может только человек. Игра в его трактовке – это импульсивное, спонтанно протекающее вершение, окрылённое действие, при этом большую роль в нём играют аффекты. Вовлекаясь в процесс игры, человек генерирует положительные эмоции и ощущения, что также отражается в субкультуре граффити. Получение адреналина является одной из наиболее популярных целей граффитчиков (в первую очередь потому, что это запрещенная деятельность). При изучении ответов граффитчиков следует отметить, что они сами отмечают желание риска и получение острых эмоций: «Граффити – не искусство, только пометка территории и адреналин», «От вандализма райтеры не уйдут – это для них адреналин».

Именно в связи с отсутствием адреналина и наличия цензуры тематики у граффитчиков не пользуются спросом легальные места для рисования. Интервьюируемые сами отмечают, что места для рисования «должны хорошо просматриваться и можно быстро оттуда убежать, если что. Тренируемся сначала за гаражами, а когда что-то получается, идем, рисуем на руф-топах, на лайнах» (руф-топ – стена под крышей, лайн – большая свободная часть стены у земли).

Игра в себе самой порождает критерии ценности (но не истинности) смыслов. Ценным в субкультуре граффити является то, что граффитчики сами придумали собственную идеологию. Целью граффити является самореализация молодежи за счет культурной идентичности.

**Заключение.** Таким образом, можно сказать, что игровое начало граффити, как и других субкультур, обуславливается следующим:

1. Игра задействует сущностные силы человека в тех же масштабах, что и субкультура.
2. Игровая деятельность представляет собой ведущий фактор граффити, благодаря которому все остальные виды деятельности ее носителей приобретают творческое своеобразие.
3. Основной целью граффити, как и игры, является получение удовольствия как от самого процесса, так и от результата.
4. Игра представляет собой импульсивное, спонтанно протекающее вершение, большую роль в котором играют аффекты. Для граффитчиков также одной из основных задач является получение адреналина.

Граффити представляет собой нормативное пространство, регулирующее поведение и созданное посредством игры. Игра является процессом, в ходе которого происходит становление и развитие элементов структуры граффити, переход от мировоззренческого уровня к практическому и, наоборот, от практического к мировоззренческому.

#### **Список литературы**

1. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – Москва: Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Карпиленя, С. С. Молодёжная субкультура как способ социализации молодёжи в условиях модернизации российского общества: автореф. дис. ... канд. социол. наук / С. С. Карпиленя. – Ростов н/Д, 2009.
3. Кортасар, Х. Граффити / Хулио Кортасар. – Москва: Кристалл, 2015. – 192 с.

4. Леонтьев, А. Н. Избранные психологические произведения. В 2 т. Т. 1 / А. Н. Леонтьев; под общ. ред. В. В. Давыдова [и др.]; сост.: А. Г. Асмолов, М. П. Леонтьева. – Москва: Педагогика, 1983. – 392 с.
5. Ортега-и-Гассет, Х. Новое искусство / Х. Ортега-и-Гассет. – Москва: Наука, 1995. – 143 с.
6. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк. – URL: <http://lib.ru/FILOSOF/FINK/fenomeny.txt> (дата обращения: 13.12.2021).
7. Хейзинга, Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / Й. Хейзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – Москва: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.

УДК 316.77

**Журавлёва И. А.,**

**Акчурина Т. В.**

*Уфимский торгово-экономический колледж*

### **ИГРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОЦИАЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА**

Игровой процесс представляет собой самопроизвольную деятельность, которая осуществляется просто так, сама по себе, без какой-либо необходимости и может не только преобразовать внутренний мир человека, но и качественно изменить его.

С помощью игры человек способен показать культурный предмет даже при его отсутствии, отвлечься от реальной ситуации, выйти за ее пределы. Игровое восприятие мира, по сравнению с неигровым, усиливает и закрепляет в сознании личности специфическое, уникальное, неповторимое, единичное.

В силу исходной трансцендентной природы человек принадлежит одновременно двум разным областям духа. С одной стороны, он есть существо природное и социальное, но отнюдь не всегда способное полностью реализовать себя в этом мире. С другой – находясь в точке социального пространства, которая определяется им как очевидное, он тем не менее всегда испытывает «бесконечную жажду» дополнительного и даже другого духовного развития в поиске своего истинного предназначения, своего реального я [1, с. 10].

Сущность самотрансценденции – игровое перевоплощение в пространстве какого-либо познавательного процесса, выводящего человека за пределы самого себя и направляющего его поведение на что-то, что существует вне его, в том числе и на другого человека, на которого перенесены его внимание, забота, любовь.

Также следует отметить, что процесс самотрансцендирования может ограничиваться только ближайшим окружением человека. Но, несмотря на это ограничение, оно имеет разные масштабы, среди которых можно выделить следующие: «жить ради другого», где под «другим» могут подразумеваться как конкретные люди: родители, будущий муж, так и явления неодушевленного мира: карьерный рост, успехи и достижения в будущем. Они могут так же выходить за пределы чувственно воспринимаемого мира: мистические, мифологические, религиозные смыслы. Однако различия в масштабах не являются окончательным вариантом в оценке жизненного смысла с точки зрения понятий «хороший» и «плохой», «ненормальный» и «нормальный», «безумный» и «здоровый»; с точки зрения ложности и истинности, неправильности и правильности, и других категорий оценки [3, с. 58].

Данный игровой процесс, наполняющий жизнь человека определенным смыслом, и трансцендентальный игровой процесс могут быть наполнены конкретным содержанием (реальный смысл), а могут быть абстрактными, выходить за конкретные границы (виртуальный смысл), что тоже не рассматривается в качестве показателя данного смысла.



Следовательно, основной причиной формирования игровой реакции выступает личностная и необратимая нереализованность субъекта. Для русского менталитета – это прежде всего профессиональная деятельность, в которой реализуется максимальная ответственность человека, и которая выступает, как жизненно необходимая. Европейское же мировосприятие формирует другой идеал современной личности, которая оценивается прежде всего с точки зрения её деловых качеств и способностей управленческого общения. Соответственно, складывается и иной идеал общества, процветающего, основанного на любви человека к самому себе, дающего ему безграничные возможности для его личного материального благополучия.

Кроме того, в современном обществе большую популярность среди людей приобретают видеоигры, которые также выступают одним из факторов развития социальности человека, играя в которые, он может выступать не только в роли наблюдателя, или персонажа, но и быть разработчиком локального экранного события. Своеобразным ответом личности на данное явление является и вступление в сетевые сообщества, которые представляют собой некие «племена», субкультуры с лимитированной тождественностью [5, с. 363].

В качестве примера можно привести неформальные молодежные организации, которые также могут быть определены как типично игровые. Очень часто их деятельность выходит за рамки существующих и официально принятых в обществе норм и правил поведения, а иногда просто противоречит здравому смыслу, располагаясь в области предположений и допущений, условностей и принятых добровольно правил и схем действия. Наиболее значимым элементом структуры таких групп выступает развлекательная типично игровая легкость в общении и чувство комфорта среди себе подобных.

В процессе становления активности в игре, формирования способности легковесного и свободного «жонглирования» понятиями сформировалась способность человека к полному абстрактно-рациональному отражению сложной действительности. Познавательная деятельность при этом сильно расширяется, в неё начинает включаться всё то, что очень трудно назвать вещью, а иногда попросту невозможно.

Ещё одним примером игры в контексте развития социальности человека можно назвать его участие в просмотре кинофильмов, спектаклей, различных концертов. В данном случае в его сознании, как обычного зрителя, происходит выделение игровой области, как части такой реальности, где шутить нельзя, а надо добровольно надеть на себя маску и добросовестно исполнять чужую роль. Такая игра в большинстве случаев носит обусловленный характер. В ней мало свободы и творчества. В таком игровом процессе происходит утрата первоначального смысла случайности и непредсказуемости [4, с. 11].

К теме игры в развитии социальности человека примыкает и такое социальное явление, игровой эскапизм, когда люди прячутся, убегают от реальной жизни. Кроме того, необходимо отметить, что элементы эскапического дискурса в настоящее время усиливают свое позиционирование в межличностной коммуникации. Разговоры в рабочее время затрагивают тематику, связанную с развлечениями и отдыхом. Причем определенная часть этих разговоров совершенно не отражает действительность, коммуниканты изоцирено придумывают красочные виртуальные сюжеты. Следует отметить, что подобный феномен утверждает новое позиционирование в системе «человек-человек», ведет к подавлению собственного личностного потенциала. Человек во многом рассматривается как внешне одушевленная машина для выполнения навязанной программы, а не для выявления собственного ценностно-смыслового отношения к отдельным жизненным фактам [3, с. 58].

Таким образом, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что в современном обществе происходит формирование нового типа личности, который ученые назвали феноменом «играющей личности». Такой субъект реализует только негативную, видимую свободу, выбираемую им с целью преодолеть моральную и нравственную зависимость от внешней среды и снять с себя ответственность за свое поведение, свои поступки, за самого себя.

Игра часто рассматривается как прямая противоположность сознательного – стихийному, рационального – иррациональному. В игре время отделяется от я человека, от того, чем он был и хочет быть. Игра содержит в себе как позитивные, так и негативные элементы, проявляющиеся при общении человека с обществом и природой. Позитивная сторона заключается в том, что человек развивает с помощью игры своей творческий потенциал, до определенного времени дремлющий, при этом подчиняет игру своей власти. Негативная сторона – отношение к игре как к абсолютно свободной деятельности, что неизбежно оказывается конечной жизненной целью.

#### **Список литературы**

1. Аванесов, С. С. Антропология игры / С. С. Аванесов, Е. И. Спешилова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – 2018. – Вып. 4 (119). – С. 9–13.
2. Беляева, Л. А. Игра как способ конструирования личностной идентичности / Л. А. Беляева, О. В. Новикова // Образование и наука: известия уральского отд. РАО. – 2017. – № 5 (94). – С. 73–82.
3. Демин, М. В. Игра как специфический вид человеческой деятельности / М. В. Демин // Философские науки. – 2015. – № 2. – С. 54–61.
4. Тазетдинова, Р. Р. Игра как знак сопричастности субъекта бытию / Р. Р. Тазетдинова // Вестник Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 2. – С. 8–12.
5. Курбатов, В. П. Игра как фактор социализации человека / В. П. Курбатов // Философия образования: научный журнал. – 2020. – № 4 (33). – С. 360–367.

УДК 394.014

**Иливицкая Л. Г.**  
*Самарский государственный  
медицинский университет*

### **ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ РАЙОНЫ ГОРОДА: ИГРА СО СМЫСЛОМ**

Для современного культурфилософского дискурса апеллирование к игровой составляющей культуры при обращении к различным феноменам и практикам является одним из ведущих трендов. Столь высокая востребованность игры обусловлена как многомерностью ее бытия, так и тотальностью ее присутствия в культуре. Согласно У. Эко, игра изначально лежит в основе любого культурного феномена [6, с. 348]. Кроме того, именно в игре видится «один из способов понимания, с помощью которых человек понимает себя... и стремится через такие смысловые горизонты объяснить одновременно бытие всех вещей» [4, с. 362].

Для современной культурной ситуации характерна переориентация практически всего культурного пространства на игру. И город в этом плане не является исключением. Будучи феноменом культуры, он с неизбежностью воспроизводит ее игровую модальность. Направления данного воспроизведения крайне различны, как и их функциональная составляющая. Игра в пространстве города может выступать инструментом, позволяющим выстроить коммуникацию, развернуть диалог между городской средой и ее жителями; быть способом преобразования и развития, обеспечивающим реализацию будущего города и т. п.

Одним из актуальных направлений реализации игровой компоненты в городском пространстве является игра-мимесис, игра со смыслом. Город, взятый не в физическом воплощении, а в символической представленности представляет широкие возможности для «игры с пространством» (И. И. Митин), позволяющей «создать новую реальность и новый имидж, еще более впечатляющий, нежели прежний» [2, с. 158].

В настоящее время подобного рода игры становятся несущей потребностью для промышленных районов многих российских городов. Ситуация постсовременности и постсоветскости, отвергая присущую им изначально индустриальную направленность, заставляет искать новые смысловые основания, способствующие их утверждению в городском пространстве в качестве значимой и привлекательной его части. Более того, от успешности подобной игры во многом зависит не только судьба самих индустриальных районов, но и судьба города в целом. Как отмечает Г. Ревзин, «не в центре, не в парке, не в дезурбии будет решаться вопрос о том, каким станет город будущего. В спальном районе» [3, с. 18]. Среди различных направлений формирования новой смысловой наполненности подобных городских локусов особое место занимает актуализация их прошлого. «Игра с историей» позволяет этим районам найти новый язык для своего описания, наполниться положительным смысловым звучанием на уровне городской ментальности, сформировать новые связи между городом и его жителями.

В настоящее время накоплен значительный зарубежный опыт смыслового переформатирования промышленных городских территорий. Для российской действительности, несмотря на имеющийся запрос по созданию позитивных репрезентаций индустриальных районов, количество практик подобного рода крайне незначительно. В качестве примера можно привести те проекты, которые реализуются в отношении промышленного района Екатеринбурга – Уралмаша или Соцгорода в Казани.

В данной статье мы попытаемся обозначить возможные смысловые вариации для промышленного района г. Самары – Безымянки, опираясь на его прошлое. Формирование данной территории как места проживания относится к началу XX в. Однако ее утверждение именно в качестве индустриального района города связано с процессами индустриализации в 30-е гг. XX в. и началом Великой Отечественной войны, когда на Безымяку был эвакуирован целый ряд крупнейших заводов страны. Образование Безымянки породило разрыв в городском пространстве на ментальном уровне: город раскололся на исторический центр и индустриальный район. Промышленная ориентация Безымянки определила ее базовый образ – «промзоны», «рабочей окраины», лишив других смысловых возможностей. В настоящее время единственно позитивным элементом данного образа является связь ее промышленных предприятий с событиями Великой Отечественной войны.

Одним из возможных способов преодоления индустриальной направленности в смыслополагании Безымянки, которое содержит в себе негативную образность, является, на наш взгляд, включение промышленной тематики в более широкий контекст. Речь идет об обращении к советскому прошлому, с которым данный район тесно связан. Такая смысловая перефокусировка предоставляет возможность увидеть в Безымянке не промышленный район, а позиционировать ее в качестве еще одного исторического центра города. Если старый исторический центр успешно транслирует в последние десятилетия имидж Самары купеческой, то Безымянка имеет все основания для утверждения себя в качестве собственно советского Куйбышева. Такое переосмысление пространства данного района позволяет увидеть его не просто набором зданий и памятников советского времени, а отражением эпохи, символом советского прошлого. Следует отметить, что говоря о «советскости» Безымянки, мы ведем речь не о «завороженности советским тоталитарным прошлым» [1, с. 23]. «Советское» Безымянки (и подобных ей районов) лишено политики или идеологии, вызывающей протест. Оно здесь деидеологизировано и сопряжено в большей степени с ностальгическими переживаниями, так как апеллирует к повседневной жизни, к привычными и обыденным практикам, характеризующим жизненный уклад того времени.

К этому можно добавить, что еще одним возможным аспектом проявления «советского» для Безымянки является связь со значимыми историческими событиями прошлого, которые порождают чувство гордости, уважения, преклонения. И речь здесь может идти и о попытках реализации на ее территории популярных для своего времени градостроительных концепций: город-сад, соцгород; и

о событиях времен Великой Отечественной войны; и о связи данного района с покорением космоса и мн. др.

Кроме того, следует отметить, что утверждение Безымянки (и подобных ей районов) в качестве репрезентанта советского прошлого позволяет преодолеть не только территориальный разлом в городском пространстве. Такое позиционирование способствует разрешению и временного конфликта, связанного с отречением от советского прошлого и порождающего раскол между ним и постсоветским настоящим. Как отмечает С. Черняховский, убрать «советское» из «постсоветского» невозможно, и любые попытки подобного рода чреваты серьезными катаклизмами. «Сделать из “опирающегося на советское” “несоветское” невозможно – опираться больше не на что. И потому постсоветское общество может двигаться и развиваться, только вбирая в себя и используя в качестве опоры “советское”» [5].

Таким образом, обращение Безымянки к советскому прошлому открывает новые возможности для ее переосмысления и обретения таких смыслов, которые позволят увидеть в ней не просто промышленный район города. В новом образе способны найти отражение самые разные аспекты ее существования: исторические, бытовые, образовательные, культурные и т. д.; а также проявиться смыслы, неясные как тем, кто был знаком с советской действительностью, так и тем, для кого она была потерянной в постсоветское время. Все это позволит Безымянке выразить всю полноту бытия такого феномена, как индустриальный район города, и уйти от негативной образности, присущей ей до сих пор.

#### **Список литературы**

1. Кукулин, И. Врио вместо Клио: Образы истории в двух литературно-художественных полемиках 2008 года / И. Кукулин // Pro et Contra. – 2009. – № 1 (44). – С. 20–35.
2. Митин, И. И. На пути к мифогеографии России: «Игры с пространством» / И. И. Митин // Вестник Евразии. – 2004. – № 3. – С. 140–161.
3. Ревзин, Г. И. Что можно сделать из старого города? / Г. И. Ревзин // Коммерсантъ Weekend. – 2019. – № 42. – С. 18.
4. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблема человека в западной философии. – Москва, 1988. – С. 357–403.
5. Черняховский, С. Советское как константа // Газета.ру. – URL: [https://www.gazeta.ru/comments/2008/09/25\\_a\\_2842503.shtml](https://www.gazeta.ru/comments/2008/09/25_a_2842503.shtml) (дата обращения: 11.11.2021).
6. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Москва: Изд-во АСТ: CORPUS, 2019. – 704 с.

**Kosowska E.***Instytut Nauk o Kulturze  
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska  
ORCID: 0000-0003-4994-1517***Gomóła A.***Instytut Nauk o Kulturze  
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska  
ORCID: 0000-0002-4773-9246*

## GRA O STYL ŻYCIA<sup>1</sup>

Kultura ludowa to kategoria socjologiczna. W XIX w. stosowano ją w celu zaakcentowania odrębności stylu życia ludzi, których w systemie feudalnym zaliczano do stanów niższych, a więc chłopów i ubogich mieszkańców miast. Z perspektywy przedstawicieli stanów uprzywilejowanych oraz ambitnych, wykształconych plebejuszy, aspirujących do podwyższenia swojej pozycji społecznej, lud traktowany był jako odrębna jakościowo całość, jako osobny stan społeczny, którego przedstawiciele są niewykształceni, zdolni przede wszystkim do pracy fizycznej, ale zarazem leniwi, ceniący sobie proste rozrywki i hołdujący naturalnym instynktom. Pojęcie kultury ludowej pojawiło się wtedy, gdy zaczęto dostrzegać wartości tradycyjnego stylu życia, zachowanego przede wszystkim na wsiach europejskich. Od przełomu XVIII i XIX w. zaczyna wyraźnie wzrastać zainteresowanie chłopskim stylem życia i wsią traktowaną jako rezerwat wartości naturalnych, pierwotnych, nieskażonych wpływami cywilizacji. Mieszkańcom wsi przypisuje się wówczas przede wszystkim zdolność do kierowania się czystymi emocjami, ewentualnie zdroworozsądkową oceną sytuacji wynikającą z doświadczenia. Jednak nie było to równoznaczne z kierowaniem się rozumem, ten był niejako zarezerwowany dla osób wykształconych. Po opublikowaniu przez J. J. Rousseau w roku 1750 rozprawy, będącej próbą odpowiedzi na pytanie „czy odnowienie sztuk i nauk przyczyniło się do odnowienia obyczajów” [11], a w pięć lat później *Rozprawy o przyczynach nierówności między ludźmi* [12] opozycja natura – cywilizacja/ kultura weszła do kanonu europejskiego myślenia naukowego.

Druga z fundamentalnych opozycji, utrwalanych w naukach humanistycznych i społecznych od oświecenia, uczucie – rozum, promowała wyższość działań racjonalnych i planowanych nad spontanicznymi i nieprzewidywalnymi. Znamienne, że opozycja ta ostro ujawniła się w naukowym i literackim dyskursie europejskim wtedy, gdy dotychczasowe sposoby jednoosobowego zarządzania państwem (monarchia absolutna) trzeba było zastąpić nowoczesnymi instytucjami administracyjnymi. W tym procesie niezbędni stali się ludzie wykształceni, zdolni planować, porządkować i egzekwować respektowanie zasad zapewniających prawidłowe funkcjonowanie rozrastających się liczebnie społeczności. Coraz lepiej wykształceni przedstawiciele nie tylko szlachty, ale i mieszczaństwa, a wyjątkowo nawet chłopów, od XVII w. powoli stawali się niezastąpieni w procesie sprawnego administrowania państwem/państwami, ale ich przywileje były wyraźnie ograniczone (dobitnie świadczy o tym chociażby przypadek Wolteramieszczanina, który został najpierw pobity, a potem bez sądu osadzony w Bastylii za obrazę kawalera de Rohan-Chabot). U progu nowoczesności uczeni, literaci, filozofowie, prawnicy, urzędnicy państwowi zaczęli tworzyć nową warstwę społeczną, czyli „literatów”, a więc ludzi sprawnie posługujących się piśmem, czerpiących zyski ze swojej wiedzy i umiejętności. Ta nowa elita intelektualna powoli i niepostrzeżenie zdobywała pozycję oraz wpływy uprzednio zastrzeżone dla szlachty i arystokracji [14], zdobywała autorytet i władzę budowaną na indywidualnych kompetencjach. Niektórzy przedstawiciele tej elity, jak chociażby Jeremy Bentham [9], w praktycznym wykorzystaniu wiedzy teoretycznej dostrzegali szansę na poprawę bytu ubogich i nieuprzywilejowanych warstw społecznych.

<sup>1</sup> Публикуется на польском языке; перевод – см. с. 31–36 настоящего издания.

Podstawą skutecznych działań podejmowanych w tym kierunku miało być myślenie racjonalne. W okresie, gdy arystokracja europejska zafascynowana była sentymentalizmem i płakała nad losami fikcyjnych bohaterów – dobrych dzikusów i czułych pasterzy – przedstawiciele elity intelektualnej zaczęli opracowywać projekty racjonalnego budowania ogólnego dobrobytu w oparciu o naukę i nowoczesny przemysł [10]. Powoli rozum zaczęto powszechnie traktować jako motor zmian cywilizacyjnych i akcentować jego przewagę nad emocjami, które stawały się symbolem regresu człowieka do „stanu naturalnego”. Pojawiły się koncepcje uzasadniające, że władza w państwie powinna należeć do ludzi rozumnych, dobrze wykształconych, posługujących się piśmem i logiką formalną. Idea monarchii absolutnej zastąpiona została ideą monarchii oświeconej. W praktyce był to początek końca ustroju monarchicznego i wstęp do fundamentalnych przemian społecznych, co zauważył już w połowie XIX w. Alexis de Tocqueville [14].

Daleko idące konsekwencje prymatu rozumu ujawniły się dopiero po tym, jak zorganizowane ruchy społeczne (rewolucja francuska i rosyjska) osłabiły lub zburzyły hierarchię feudalną opartą na dziedzicznej władzy i posiadaniu. Ruchy rewolucyjne miały charakter buntu oddolnego, emocjonalnie nacechowanego i nie zmierzały do radykalnej eliminacji hierarchii społecznej, ale postulowały jej odwrócenie (władza i dobra materialne w ręce ludu). Tym samym w gestii niewielkiej części uprzedniej elity pozostała wiedza racjonalna, której nie sposób było ani odebrać, ani w prosty sposób przekazać nowym właścicielom.

Od niepamiętnych czasów wiedzę niechcianą lub niezrozumiałą uznawano za niebezpieczną i niszczone wraz z jej posiadaczami (Sokrates, Hypatia, Giordano Bruno i in.); nowożytna rewolucja podążała tym tropem. Ale ówczesni myśliciele, zaangażowani w proces obserwowania teraźniejszości, stosunkowo szybko uczynili przedmiotem racjonalnej refleksji sam sposób myślenia i działania tych ludzi, których hierarchia stanowa przez wieki sytuowała wśród warstw nieuprzywilejowanych. „Nierozumni”, „nieoświeceni” i niemajątni chłopci stanowili przecież ogromną większość ówczesnych europejskich społeczeństw. Żyli przy tym własnym życiem, porozumiewali się zróżnicowanymi językami, wytworzyli odrębne tradycje obyczajowe i artystyczne. Z jednej strony należało im współczuć życia w ubóstwie i zacofaniu cywilizacyjnym, ale z drugiej pomagać w poprawie losu. Należał do nich m. in. „ojciec polskiej etnografii”, Ignacy Lubicz Czerwiński [13]. To jednak, co można było zrobić w krótkim czasie i po rewolucji francuskiej, i po rosyjskiej, nie angażując się nadmiernie ani po stronie zwolenników, ani przeciwników radykalnych przemian społecznych, to zwrócić uwagę na wartości kulturowe wypracowane i kultywowane przez wieki w kulturach ludowych.

Zapewne przede wszystkim dlatego od przełomu XVIII i XIX w., w Europie zaczęto interesować się dorobkiem tradycyjnych kultur chłopskich. W działaniach pierwszych folklorystów ogrywały niemałą rolę elementy współczucia, a więc emocji, ale stosunkowo szybko na plan pierwszy wysunął się czynnik racjonalny: kultury ludowe uznano za rezerwar żywej, wielowiekowej tradycji, a jednocześnie zaczęto je traktować jako byty bardzo kruche i wyjątkowo podatne na zniszczenie pod naporem zmian cywilizacyjnych. Pojawił się więc postulat, by „ocalić od zapomnienia” przede wszystkim nietrwałe bogactwo niematerialne, będące dziedzictwem zamierzchłej przeszłości. Ustne przekazy, pieśni, tańce, obrzędy doroczne i obyczaje należało więc jak najszybciej i jak najdokładniej opisać, utrwalić, zarejestrować. Stosunkowo szybko zainteresowano się więc „wiedzą ludu”, obejmującą przekazywane ustnie doświadczenia z rozmaitych dziedzin życia, a także dorobek materialny, społeczny i artystyczny nieszlacheckich mieszkańców wsi (termin „folk-lore” wprowadził Ambrose Merton, piszący pod pseudonimem Wiliam Thoms, w roku 1846) [9]).

Jednak zasadniczy nurt zainteresowania ludem i ludowością już od początku XIX wieku skupiał się na baśniach, pieśniach, rytuałach i rozmaitych przejawach ludyczności. Przedmiotem fascynacji i zapisów pierwszych folklorystów stały się twórczość ustna, obyczaje i obrzędy oraz, co bardzo ważne, wszelkiego rodzaju zabawy. Zabawom i grom poświęcano odrębne opracowania widząc w nich początkowo ważną część codziennego życia ludu, a z czasem istotny element lokalnej, regionalnej i narodowej odmienności.

Już w początkach XX w. [5] pojawił się jednak problem bardzo trudny do metodologicznego rozstrzygnięcia. Ponieważ powszechne zmiany cywilizacyjne zmieniły też charakter dawnych kultur ludowych, to badacze stanęli przed dylematem: czy do kultury ludowej zaliczać jedynie dawne, przedpiśmienne jej formy, zinwentaryzowane przez dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych folklorystów, czy też *gros* uwagi poświęcać współczesnym przemianom, w których elementy tradycji coraz częściej sprowadzane były (i nadal są) do rangi ludycznego ozdobnika.

Antropolodzy i etnografowie, badający przynajmniej od połowy XIX wieku pozaeuropejskie kultury plemienne oraz europejskie kultury ludowe, znaczną część swoich rozważań poświęcali różnym formom zabawy (tańcom, pieśniom, turniejom, zapasom, wyścigom) i tropili ich obecność w rytuałach i obrzędach. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że badaniom tym patronowała ewolucjonistyczna teza o współwystępowaniu społeczności funkcjonujących na różnych stopniach kulturowego/ cywilizacyjnego rozwoju. Obserwowani w XIX w. ludzie kultur plemiennych, podobnie jak ludzie kultur chłopskich, poświęcając zabawie wiele uwagi i wplatając w pracę elementy ludyczne dostarczali argumentów na rzecz tej tezy. Niekiedy wręcz nazywano ich „dziećmi natury”, a ludyczne preferencje, które było znacznie łatwiej zaobserwować niż mniej rzucające się w oczy zasady racjonalnego postępowania, oceniano często w kategoriach nieprzystosowania lub zacofania cywilizacyjnego.

Przynajmniej od czasów Rousseau aż po lata 70. XX wieku opozycja natura-kultura święciła triumfy w naukach humanistycznych i społecznych; do niedawna zarówno dla strukturalistów jak i semiotyków była opozycją fundamentalną. Neoewolucjoniści byli przekonani, że zabawa, której obecność w świecie zwierząt dokumentowały szczegółowo późniejsze badania etologów, miała swoją genezę wywodzić z naturalnych instynktów i emocji, a te z kolei uznawane były za warunek *sine qua non* wszelkich zachowań ludycznych. Gdy Johan Huizinga w 1938 roku publikował *Homo ludens*, dał swojej książce znamienne podtytuł *Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, (nim. *Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*; pol. *Zabawa jako źródło kultury*) [7]. W dwadzieścia lat później Roger Caillois w eseju *Les Jeux et les hommes* (Gry i ludzie) [2] pisał, że udział w grze jest dobrowolny, że cechą gry jest nieproduktywność, że każda gra/zabawa jest ograniczona miejscem i czasem trwania, że odbywa się według określonych reguł, a grając/bawiąc się człowiek żyje w rzeczywistości fikcyjnej. Gra/zabawa to proces, którego zakończenie jest nieprzewidywalne. Obie te klasyczne już dzisiaj koncepcje – Huizingi i Cailloisa – stały się w pewien sposób kompatybilne; obie zwracały uwagę na specyfikę zabawy/gry jako wyjątkowej i wydzielonej formy ludzkiego działania, przy czym Huizinga akcentował znaczenie zabawy w genezie kultury, a Caillois podkreślał funkcjonalne aspekty zachowań ludycznych.

W roku 1973 ukazał się w Polsce wybór esejów Cailloisa, przygotowany przez Andrzeja Osękę [3], a zatytułowany *Żywioł i ład*. Do tego momentu od pierwszego wydania *Les Jeux et les hommes* minęło piętnaście lat, od publikacji *Homo ludens* – trzydzieści pięć. Fascynacja zabawą jako potencjalnym źródłem kultury powoli przekształcała się w namysł nad sensem zachowań ludycznych i ich nastawieniem autotelicznym. Z czasem bardzo płodny interpretacyjnie okazał się namysł nad specyfiką gier/zabaw, które Caillois scharakteryzował jako oparte na współzawodnictwie (agon), wyrokach losu (alea), naśladowaniu (mimesis), upodobnieniu (mimicry) oraz oszołomieniu (illinx). We wspomnianej antologii Osęka zgromadził nie tylko szkice Cailloisa poświęcone grom/zabawom, ale i przeprowadzone przez francuskiego socjologa analizy rozmaitych rytuałów oraz zachowań społecznych, w których role poszczególnych uczestników były tradycyjnie ustalone. Dzięki takiemu doborowi oraz sposobowi uporządkowania, który był inspirowany dominującymi wówczas badaniami strukturalistycznymi, po czasie lepiej widoczna jest nieoczywistość sztywnego podziału ludzkich zachowań na żywiołowe i racjonalne, ponieważ niemal każde z nich zawiera pierwiastek spontaniczności i uporządkowania, żywiołu i ładu. Umieszczenie przez Andrzeja Osękę rozważań Cailloisa nad specyfiką gry/zabawy w obszarze wpływów „żywiołu i ładu” było chwytem hermeneutycznym i próbą częściowego wpisania emocji w sferę oddziaływania rozumu. W tym okresie badacze zainspirowani myśleniem strukturalistycznym i uznający za oczywistą i poniekąd obojętną aksjologicznie opozycję natura-

kultura zaczęli się zastanawiać nad konsekwencjami stosowania hermeneutyk redukcyjnych. Znaczący wkład w ten nurt myślenia krytycznego wniósł Gilbert Durand [4]. Niemal do końca XX wieku zwolennicy stosowania redukcji do interpretowania trendów dominujących w kulturze od czasów oświecenia rozmaicie waloryzowali każdy z dwóch członów innej opozycji, tj. opozycji uczucia i rozumu, najczęściej łącząc uczucie z naturą a rozum z kulturą.

Pod koniec XX wieku wszystkie te ustalenia straciły na oczywistości. Teoretycznie zanikły kultury stanowe, ale nadal usilnie podtrzymywano wartość dorobku kultur ludowych. Ten dorobek był z jednej strony uznawany za ważną część tradycji (lokalnej, regionalnej, narodowej), z drugiej – za element indywidualnej strategii tożsamościowej, stosowanej na użytek obrony wartości rodzinnych i rodzimych przed zalewem treści promowanych w środkach masowego przekazu.

Wśród badaczy tego nowego zjawiska rozpoczęła się więc swoista gra z tradycją i gra o tradycję. Natomiast wśród spadkobierców dawnych obyczajów była to swoista gra o styl życia, w którym okresowe przywdziewanie dawnych strojów i okazjonalne posługiwanie się gwarą zaczynało być wtórnie semantyzowane [6]. Dzisiaj takie praktyki kulturowe mogą znaczyć zarówno uparte trzymanie się systemu wartości i wybranych zachowań odziedziczonych po przodkach, jak manifestacyjne podkreślanie swojej odrębności tożsamościowej lub wreszcie komercyjne wykorzystywanie wiedzy nabytej według „niełudowych” (czyli poznanych w procesie szkolnej edukacji) reguł do promowania swoistości tradycji lokalnych lub regionalnych. Ta gra o styl życia bywa z jednej strony zabawą, uprawianą dorywczo i porzucaną w razie potrzeby na rzecz uczestnictwa w innych formach kultury powszechnej i elitarniej [8], a z drugiej – przedmiotem nowoczesnych badań folklorystycznych i etnograficznych.

Kwestia adaptacji tradycyjnych kultur lokalnych do cywilizacji współczesnej ciągle stanowi nie lada wyzwanie poznawcze. Dawne kultury ludowe nadal pozostają w grze i nadal są przedmiotem gry. Ale często bywa to gra, w której emocje związane z treścią przekazu towarzyszą przede wszystkim depozytariuszom żywej tradycji. Natomiast twórcy konkretnych scenariuszy, przeznaczonych dla określonych grup graczy, kierują się racjonalną oceną sytuacji bieżącej i – najczęściej nie biorąc osobistego udziału w zaprojektowanej przez siebie grze – śledzą jej popularność, a zarazem kontrolują przydatność na użytek rynku, wielkiej polityki lub wielkiej finansjery.

Wybierając cenne dla siebie wartości z niewyobrażalnej jeszcze niedawno palety rozmaitych strojów, obrzędów, obyczajów, zachowań czy sposobów mówienia współczesny człowiek może prowadzić grę o taki styl życia, który indywidualnie odpowiada mu najbardziej. Przywoływane elementy wybranych tradycji pomagają mu w utrzymaniu poczucia przynależności do określonej wspólnoty, ale dzisiaj nie musi to być już ta sama wspólnota lokalna, która kształtowała styl życia jego rodziców czy dziadków. W przestrzeni jednego regionu mogą mieszkać ludzie, których system wartości jest kształtowany przez wielopokoleniowy przekaz rodzinny i sąsiadować z tymi, którzy zaakceptowali system wartości promowany przez oficjalne instytucje edukacyjne, lub, co zdarza się coraz częściej – którzy własny sposób na życie kształtują na podstawie informacji wyszukanych w nowych mediach. Z powodu braku szczegółowych danych i braku dystansu czasowego trudno ocenić, na ile gra o własny styl życia prowadzona jest w relacji do propozycji akceptowanych bądź nieakceptowanych w grupie rówieśniczej, jakie są więc realne granice indywidualnych wyborów. Tym bardziej, że obecnie podstawowym źródłem wiedzy powszechnej, w tym także wiedzy o tradycyjnych formach życia, staje się Internet. Trudno oszacować wielość potencjalnych propozycji składanych wszystkim i każdemu, a przekładalnych na realne ludzkie wybory. Ta nieprzewidywalność czyni z każdego współczesnego człowieka uczestnika gry o pozornie jasnych regułach, który bywa zaangażowany emocjonalnie, ale jednocześnie pozbawiony realnych możliwości oceny skutków własnych wyborów. Tym samym nowego znaczenia nabiera zarówno fraza „zabawa jest źródłem kultury”, jak i relacja między tym, co należy uznać za żywioł, a tym, co jest ładem w kulturze współczesnej i na jakim poziomie gry należy szukać porządku.



## Bibliografia

1. Bentham Jeremy, *An introduction to the principles of morals and legislation*: Oxford: Clarendon Press, 1879.
2. Caillois Roger, *Les jeux et les hommes: (le masque et le vertige)*: Paris: Editions Gallimard, 1958.
3. Caillois Roger, *Żywioł i ład*: wyboru dokonał Andrzej Osęka, tłum. Anna Tatarkiewicz: Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973
4. Durand Gilbert, *L'imagination symbolique*: Paris: PUF, 1984.
5. Франко Иван Я. *Дві школи в фольклористиці*, [w]: Франко І. Я. *Зібрання творів у 50 т.*, [Київ]: Наукова думка: 1981, т. 29.
6. Gomóła Anna, *Dziedzictwo kultury niematerialnej – między zaturą a spektaklem*, w: *Kultura jako komunikacja*, red. Małgorzata Dziekanowska, Marta Wójcicka, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018.
7. Huizinga Johan, *Homo ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*: Amsterdam: Pantheon Akademische Verlagsanstalt, cop. 1939.
8. Kosowska E., Gomóła A., *Importowane imponderabilia*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2016, nr 2, s. 219–230 .
9. Krawczyk-Wasilewska Violetta: *Wprowadzenie do folklorystyki*: Łódź: Uniwersytet Łódzki, 1979.
10. Nahirny Rafał, *Granice kontroli: maszyna władzy Jeremy Benthama*, Warszawa: Wydawnictwo: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
11. Rousseau Jean Jacques, *Discours sur les sciences et les arts ; Lettre a d'Alembert sur les spectacles* ; édition établie et présentée par Jean Varloot: [Paris]: Gallimard, dr., 1987.
12. Rousseau Jean Jacques: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*; przekł. oprac., słowem wstępnym i przypisami opatrzył Henryk Elzenberg: Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1956.
13. Rygielska Małgorzata, *Monografia Ignacego Lubicz Czerwińskiego "Okolica Za-dniestraska": studium kulturoznawcze*: Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze: Uniwersytet Wrocławski, 2019.
14. Tocqueville Alexis de, *L'Ancien régime et la Révolution*: 7 éd.: Paris: Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1866.

УДК 304.3

**Косовска Е.,**

**Гомула А.**

*Силезский университет, Катовице, Польша*

## ИГРА ЗА ОБРАЗ ЖИЗНИ<sup>1</sup>

Народная культура – это социологическая категория. В XIX в. ее использовали для того, чтобы подчеркнуть обособленность образа жизни людей, которых в феодальной системе относили к низшим сословиям – к крестьянам и бедным горожанам. С точки зрения представителей привилегированных классов и амбициозных образованных плебеев, стремящихся повысить свое социальное положение, народ рассматривался как качественно обособленное целое, как отдельное социальное сословие, представители которого необразованны, способны работать преимущественно физически, но в то же время ленивы, ценят простые развлечения и следуют инстинктам. Понятие народной культуры появляется в то время, когда начинают обращать внимание на ценности традиционного образа жизни, сохранившиеся в основном в европейских деревнях. На рубеже XVIII – XIX вв. интерес к крестьянскому образу жизни заметно вырос, а деревню стали рассматривать как заповедник первозданных естественных ценностей, не испорченных влиянием цивилизации. Деревенским жителям в первую очередь приписывается способность руководствоваться чистыми эмоциями, возможно, здравым смыслом оценки ситуации, вытекающим из их опыта. Однако это не

<sup>1</sup> Перевод с польского языка статьи, опубликованной на с. 27–31 настоящего издания.

было равносильно тому, чтобы руководствоваться разумом, что в некотором смысле считалось прерогативой образованных людей. После публикации в 1750 г. работы Ж.-Ж. Руссо, в которой была сделана попытка ответить на вопрос «способствовало ли восстановление искусств и наук восстановлению нравов» [11], и пятью годами позже – «*Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства между людьми*» [12] противостояние природа – цивилизация/культура вошло в канон европейского научного мышления.

Вторая из фундаментальных оппозиций, закрепившихся в гуманитарных и социальных науках со времен Просвещения, чувство–разум, выдвигала на первый план превосходство рациональных и спланированных действий над спонтанными и непредсказуемыми. Примечательно, что эта оппозиция ярко проявилась в научном и литературном европейском дискурсе тогда, когда прежние способы единоличного управления государством (абсолютная монархия) необходимо было заменить современными административными институтами. В этом процессе образованные люди, способные планировать, организовывать и обеспечивать соблюдение правил, обеспечивающих надлежащее функционирование растущего числа сообществ, стали незаменимыми. Начиная с XVII в. все больше и больше образованных представителей не только дворянства, но и среднего класса, а в исключительных случаях даже крестьян, постепенно становились незаменимыми в процессе эффективного управления государством/государствами, но их привилегии были явно ограничены (об этом красноречиво свидетельствует пример Вольтера-мещанина, который сначала был избит, а затем без суда заключен в Бастилию за оскорбление шеваляе де Роган-Шабо). На пороге современности из ученых, писателей, философов, юристов и государственных чиновников стал создаваться новый социальный класс, то есть «литераторы» – те, кто эффективно пользовались письмом и извлекали выгоду из своих знаний и навыков. Эта новая интеллектуальная элита медленно и незаметно завоевывала положение и влияние, которыми ранее пользовалась знать и аристократия [14], приобретая авторитет и власть, основанные на индивидуальных компетенциях. Некоторые представители этой элиты, например Джереми Бентам [9], видели в практическом использовании теоретических знаний возможность улучшить жизнь бедных и непривилегированных слоев общества.

Основой эффективных мер, предпринимаемых в этом направлении, должно было стать рациональное мышление. В то время как европейская аристократия была очарована сентиментализмом и оплакивала судьбу вымышленных героев – добрых дикарей и чувствительных пастухов, представители интеллектуальной элиты начали разрабатывать проекты рационального построения всеобщего благосостояния, основанные на науке и современной промышленности [10]. Постепенно разум стал широко восприниматься как двигатель цивилизационных изменений, акцентировалось его превосходство над эмоциями, которые становились символом регресса человека к «естественному состоянию». Появились концепции, обосновывающие, что власть в государстве должна принадлежать рациональным, образованным людям, владеющим умением писать и обладающим формальной логикой. Идея абсолютной монархии сменилась идеей просвещенной монархии. На практике это было началом конца монархического строя и прелюдией к фундаментальным социальным преобразованиям, что уже в середине XIX в. отмечал Алексис де Токвиль [14].

Далеко идущие последствия превосходства разума стали очевидны только после того, как организованные социальные движения (французская и русская революции) ослабили или разрушили феодальную иерархию, основанную на наследственной власти и владении. Революционные движения носили характер массового, эмоционально окрашенного бунта и не ставили целью радикальное устранение социальной иерархии, а постулировали ее переворот (власть и материальные блага в руки народа). Таким образом, в руках небольшой части прежней элиты остались рациональные знания, которые нельзя было отобрать или легко передать новым владельцам.

С незапамятных времен нежелательные или непонятные знания считались опасными и уничтожались вместе с их носителями (Сократ, Гипатия, Джордано Бруно и др.); революции нового

времени последовали этому примеру. Но мыслители того периода, вовлеченные в процесс наблюдения настоящего, относительно быстро сделали предметом рационального размышления сам образ мышления и действия тех людей, которых иерархия веками относил к непривилегированным. В конце концов, «неразумные», «непросвещенные» и малоимущие крестьяне составляли подавляющее большинство европейских обществ того времени. При этом они жили своей жизнью, общались на разных языках и вырабатывали отдельные нравственные и художественные традиции. С одной стороны, следовало сочувствовать их жизни в нищете и цивилизационной отсталости, а с другой – помогать им налаживать судьбу. К тем, кто помогал, относился, в частности, «отец польской этнографии» Игнаций Любич Червинский [13]. Однако то, что можно было сделать в короткие сроки, как после французской, так и после русской революций, не занимая сторону противников или сторонников радикальных социальных изменений, – это обратить внимание на культурные ценности, которые веками развивались и культивировались в народных культурах.

Вероятно, поэтому на рубеже XVIII и XIX вв. в Европе стали интересоваться достижениями традиционных крестьянских культур. В деятельности первых фольклористов значительную роль играли элементы сострадания, т. е. эмоции, однако относительно быстро на первый план вышел рациональный фактор: народные культуры были признаны хранилищем живой многовековой традиции, и одновременно их начали трактовать как крайне хрупкий объект, чрезвычайно подверженный разрушению под давлением цивилизационных изменений. Так родился постулат «спасти от забвения» прежде всего непостоянное нематериальное богатство – наследие далекого прошлого. Сказания, песни, танцы, ежегодные обряды и обычаи следовало как можно скорее и как можно точнее описать и зафиксировать. Поэтому относительно быстро возник интерес к «народным знаниям», в том числе к устно передаваемому опыту в различных сферах жизни, а также к материальным, социальным и художественным достижениям жителей деревень неблагородного происхождения (термин «фольклор» в 1846 г. ввел Амброуз Мертон, писавший под псевдонимом Уильям Томс) [9]).

Однако основное течение интереса к народу и фольклору с начала XIX в. было сосредоточено на сказках, песнях, обрядах и различных проявлениях игры. Предметом увлечения и записей первых фольклористов были устное творчество, обычаи и ритуалы и, что очень важно, всевозможные игры. Отдельные исследования были посвящены забавам и играм, которые изначально рассматривались как важная часть повседневной жизни народа, а со временем – как важный элемент местного, регионального и национального разнообразия.

Однако уже в начале XX в. [5] возникла проблема, которую было крайне сложно решить методологически. Поскольку повсеместные цивилизационные изменения также трансформировали характер старых народных культур, перед исследователями встала дилемма: включать ли только старые, дописьменные формы народной культуры, инвентаризацию которых провели фольклористы XIX и XX вв., или уделять большее внимание современным изменениям, в которых элементы традиции все чаще и чаще низводились (и до сих пор низводятся) в ранг игрового орнамента.

Антропологи и этнографы, изучающие по крайней мере с середины XIX в. неевропейские племенные и европейские народные культуры, посвятили значительную часть своих работ различным формам развлечений (танцы, песни, состязания, борьба, скачки) и отслеживали их присутствие в ритуалах и обрядах. Оглядываясь, можно сказать, что этим исследованиям благоволил эволюционистский тезис о сосуществовании сообществ, функционирующих на разных уровнях культурного/цивилизационного развития. Наблюдаемые в XIX в. представители как племенных, так и крестьянских культур, уделяющие много внимания забаве и вплетению игровых элементов в свою работу, служили аргументами в пользу этого тезиса. Иногда их даже называли «детьми природы», а игровые предпочтения, которые было гораздо легче наблюдать, чем менее очевидные принципы рационального поведения, часто оценивались с точки зрения неадаптированности или цивилизационной отсталости.

По крайней мере, со времен Руссо до 1970-х гг. оппозиция природа – культура праздновала торжество в гуманитарных и социальных науках; до недавнего времени как для структуралистов, так и для семиотиков она была фундаментальной оппозицией. Неоэволюционисты были убеждены, что игра, присутствие которой в животном мире было подробно задокументировано последующими исследованиями этологов, должна была происходить из естественных инстинктов и эмоций, которые, в свою очередь, считались *sine qua non* любого игрового поведения. Когда Йохан Хейзинга в 1938 г. опубликовал «Homo ludens» («Человек играющий»), он дал своей книге подзаголовок «Опыт определения игрового элемента культуры» (Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur) [7], в польском издании переведенный «Игра как источник культуры». Двадцать лет спустя Роже Кайуа в своей книге «Игры и люди» (Les Jeux et les hommes) [2] писал, что участие в игре является добровольным, что особенность игры заключается в непродуктивности, что каждая игра/забава ограничена местом и продолжительностью, что она проходит по определенным правилам, и играя/развлекаясь, человек живет в вымышленной реальности. Игра/забава – это процесс, финал которого непредсказуем. Обе эти в настоящее время классические концепции Хейзинга и Кайуа стали в некоторой степени совместимыми; обе подчеркивали специфику игры/забавы как уникальной и отдельной формы человеческого действия, при этом Хейзинга подчеркивал важность игры в генезисе культуры, а Кайуа – функциональные аспекты игрового поведения.

В 1973 г. в Польше была издана подборка эссе Кайуа, подготовленная Анджеем Осенкой [3] и озаглавленная «Стихия и порядок» [Żywioł i ład]. К этому моменту с первого издания «Игр и людей» прошло пятнадцать лет, с момента публикации «Человека играющего» – тридцать пять. Увлечение игрой как потенциальным источником культуры постепенно трансформировалось в размышления о смысле игрового поведения и его автотелической установкой. Со временем размышления о специфике игр/забав, которые Кайуа классифицировал как основанные на соревновании (агон), удаче (алея), подражании (мимикрия), симуляции (мимезис) и «головокружении» (иллинкс), оказались плодородной почвой для интерпретаций. В вышеупомянутой антологии Осенка собрал не только эссе Кайуа, посвященные играм/забавам, но также и проведенный французским социологом анализ различных ритуалов и социального поведения, в котором традиционно устанавливались роли отдельных участников. Благодаря такому подбору и методу упорядочивания, на который автор был вдохновлен доминирующими в то время структурными исследованиями, неочевидность жесткого разделения человеческого поведения на спонтанное и рациональное со временем становится более заметной, поскольку почти каждое из них содержит элемент спонтанности и организации, стихийности и порядка. Размещение Анджеем Осенкой размышлений Кайуа о специфике игры/забавы в области влияния «стихии и порядка» было герменевтическим приемом и попыткой частично вписать эмоции в сферу влияния разума. В этот период исследователи, вдохновленные структуралистским мышлением и считавшие оппозицию природа – культура очевидной и в некоторой степени аксиологически нейтральной начали задаваться вопросом о последствиях применения редуکتивной герменевтики. Существенный вклад в это направление критического мышления внес Гилберт Дюран [4]. Почти до конца XX в. сторонники использования редукции для интерпретации тенденций, доминирующих в культуре со времен Просвещения, по-разному оценивали каждый из двух членов другой оппозиции, т. е. оппозиции чувства и разума, чаще всего связывая чувство с природой, а разум – с культурой.

К концу XX в. все эти утверждения утратили очевидность. Теоретически культуры разных социальных слоев исчезли, при этом ценность наследия народных культур продолжали твердо отстаивать. Это наследие было, с одной стороны, признано важной частью (местной, региональной, национальной) традиции, а с другой – элементом стратегии индивидуальной идентичности, используемой для защиты семейных и местных ценностей от лавины контента, продвигаемого в СМИ.

Так среди исследователей этого нового явления началась своеобразная игра с традицией и игра за традицию. Причем среди наследников старых обычаев это была своего рода игра за образ

жизни, в которой периодическое ношение старых костюмов и случайное использование диалекта стали вторично семантизироваться [6]. Сегодня такие культурные практики могут означать как упрямую приверженность системе ценностей и выбранного поведения, унаследованного от предков, так и демонстративный акцент на своей идентичности или, наконец, коммерческое использование знаний, полученных по «ненародным» (т. е. усвоенным в процессе школьного образования) правилам для популяризации специфики местных или региональных традиций. Эта игра за образ жизни бывает, с одной стороны, забавой, в нее время от времени начинают играть и бросают, когда необходимо принять участие в других формах общей и элитарной культуры [8], а с другой – она служит предметом современных фольклорных и этнографических исследований.

Вопрос адаптации традиционных местных культур к современной цивилизации по-прежнему представляет собой непростую когнитивную проблему. Старые народные культуры все еще остаются в игре и продолжают оставаться предметом игры, но часто это игра, в которой эмоции, связанные с содержанием сообщения, сопровождают в первую очередь хранителей живой традиции. С другой стороны, создатели конкретных сценариев, предназначенных для определенных групп игроков, руководствуются рациональной оценкой текущей ситуации и, чаще всего не принимая личного участия в разработанной ими игре, следят за ее популярностью и одновременно контролируют ее пригодность для использования на рынке, в большой политике или мире финансов.

Выбирая важные для себя ценности из невообразимой до недавнего времени палитры различных костюмов, ритуалов, обычаев, поведения или манер речи, современный человек может играть в игру, определяющую образ жизни, который лучше всего подходит ему индивидуально. Воскрешенные элементы избранных традиций помогают ему сохранять чувство принадлежности к определенной общине, но сегодня это не обязательно та же местная община, что сформировала образ жизни его родителей или бабушек и дедушек. В пространстве одного региона могут жить люди, чья система ценностей формируется семейной передачей через несколько поколений, а их соседями будут те, кто принял систему ценностей, продвигаемую официальными образовательными учреждениями, или, что происходит все чаще и чаще, те, кто формирует свой образ жизни на основе информации, полученной в новых медиа. Из-за неимения подробных данных и отсутствия временной дистанции сложно оценить, насколько игра за свой образ жизни ведется по отношению к принятым или не принятым в группе сверстников предложениям, каковы реальные границы индивидуального выбора. Тем более что в настоящее время основным источником общих знаний, в том числе и знаний о традиционных формах жизни, становится Интернет. Трудно оценить множество потенциальных предложений, сделанных всем и каждому и превратившихся в реальный выбор человека. Эта непредсказуемость делает каждого современника участником игры с, казалось бы, четкими правилами, иногда эмоционально вовлекая его, но в то же время лишая реальной возможности оценить последствия своего выбора. Таким образом, новое значение приобретает как само выражение «игра – это источник культуры», так и связь между тем, что следует считать стихией, и тем, что является порядком в современной культуре и на каком уровне игры его следует искать.

#### **Список литературы**

1. Bentham Jeremy, *An introduction to the principles of morals and legislation*: Oxford: Clarendon Press, 1879.
2. Caillois Roger, *Les jeux et les hommes: (le masque et le vertige)*: Paris: Editions Gallimard, 1958.
3. Caillois Roger, *Żywioł i ład*: ред. Andrzej Osęka, пер.: Anna Tatarkiewicz: Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973
4. Durand Gilbert, *L'imaginatio symbolique*: Paris: PUF, 1984.
5. Франко Иван Я. *Дві школи в фольклористиці*, [в]: Франко І. Я. *Зібрання творів у 50 т.*, [Кіів]: Наукова думка: 1981, т. 29.
6. Gomóła Anna, *Dziedzictwo kultury niematerialnej – między zaturą a spektaklem*, в: *Kultura jako komunikacja*, ред. Małgorzata Dziekanowska, Marta Wójcicka, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018.

7. Huizinga Johan, *Homo ludens: VersucheinerBestimmung des Spielelementes der Kultur*: Amsterdam: PantheonAkademischeVerlagsanstalt, cop. 1939.
8. Kosowska E., Gomóła A., *Importowane imponderabilia*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2016, nr 2, s. 219–230 .
9. Krawczyk-Wasilewska Violetta: *Wprowadzenie do folklorystyki*: Łódź: Uniwersytet Łódzki, 1979.
10. Nahirny Rafał, *Granice kontroli: maszyneria władzy Jeremy Benthama*, Warszawa:Wydawnictwo: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
11. Rousseau Jean Jacques, *Discours sur les sciences et les arts ; Lettre a d'Alembert sur les spectacles* ; édition établie et présentée par Jean Varloot: [Paris]: Gallimard, dr., 1987.
12. Rousseau Jean Jacques: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*; ред. и пер.: Henryk Elzenberg: Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1956.
13. Rygielska Małgorzata, *Monografia Ignacego Lubicz Czerwińskiego "Okolica Za-dniestraska": studium kulturoznawcze*: Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze: Uniwersytet Wrocławski, 2019.
14. Tocqueville Alexis de, *L'Ancien régime et la Révolution*: 7 éd.: Paris: Michel Lévy Frères Libraires Éditeurs, 1866.

УДК 348.113

**Лазарева Л. Н.**

*Челябинский государственный институт культуры*

## **ИГРОВОЙ УНИВЕРСУМ ТРАДИЦИИ – УСТАНОВЛЕНИЕ ПОРЯДКА В КУЛЬТУРЕ**

*Традиции – не бессмысленное следование,  
иррациональное следование стереотипам. Это  
следование порядку.*

*Я. В. Чеснов*

Культура как единственная форма существования человека, родившаяся вместе с ним и совместно с ним функционирующая, сформировала понимание роли человека как базисной категории культуры и рассмотрение ее с точки зрения антропоцентризма. Культура, как живой организм постоянно обрастающая новыми смыслами, формами, структурами, материальными и духовными ценностями, все же остается узнаваемой, понятной и комфортной для жизни. Это обусловлено тем, что она обладает свойством хранить в себе все свершившееся за долгое время, поскольку оно необходимо для понимания последующего и составляет необходимое звено в цепи бесконечных событий и состояний. Культура, несмотря на определенную устойчивость и узнаваемость, выступает не только как что-то уже свершившееся, но и как что-то постоянно свершающееся, т. е. культуругенез – это закономерный, объективно протекающий процесс, не имеющий финальной точки. «Культуругенез – это не единократное происхождение культуры где-то в далекой древности, а совокупность постоянно протекающих процессов в культуре всех времен и всех народов» [7, с. 17].

Тогда почему переструктуризация культуры, повышение ее сложности и универсальности не приводит к хаосу? Почему мы можем говорить об устойчивой упорядоченности в самой культуре? Таким механизмом адаптации различных культурных форм, равновесия и стабилизации различных «превращений» [5] в ходе исторического развития выступает традиция.

О традиции как о термине и явлении написано достаточно много. Современные исследователи Э. С. Маркарян, С. В. Лурье считают, что в недрах теории культуры вызревает новая наука – традициология, а В. В. Аверьянов предлагает для этого явления термин «традициоведение». Нужно отметить, в середине XX в. сформировалась концепция многокультурной модернизации, учитывающей потенциал традиции. По данному научному запросу в Америке создано специальное учреждение, занимающееся

разработкой интегральной теории социокультурных изменений (ИТСИ) для анализа взаимосвязи модернизации и устойчивости элементов традиционной культуры [3, с. 18].

Отечественная наука в своей основе смотрит на традицию, как правило, «традиционно», как на явление, отражающее известную дихотомию: старое / новое; традиция / новизна; прошлое / настоящее. Среди огромного, разнопрофессионального потока работ нужно выделить «особняком» стоящие по теоретическому посылу, отражающие концепцию авторов, требующих различать функциональную значимость традиции в разных сферах жизнедеятельности и отражающих опасные тенденции, особенно в сфере политической и государственной стратегии. Это статьи А. Я. Флиера «Будущее возврату не принадлежит» [8] и С. С. Хоружего «Злоключения традиции, или Почему нужно защищать традицию от традиционалистов» [10]. Оба автора отмечают всеохватное обращение к традиции, часто спекулятивное, в подтверждении своих политических амбиций. С. С. Хоружий пишет: «...имеется пестрый спектр в разной степени маргинальных, эксцентрических, экстремистских построений на темы традиции, вырабатываемыми малыми группами и субкультурами... здесь практикуется, как правило, не подлинное вхождение в традицию, с погружением в ее опыт, но только узурпация традиции, продуцирование ее всевозможных искажений и симулякров» [10, с. 105]. Достаточно резко о традиционной культуре высказывается А. Я. Флиер, считая, что она стала прибежищем социальных аутсайдеров, таких как «Аль Кайда» и «Хезболах», северокавказские шахиды, пакистанские моджахеды, афганские талибы, в этот ряд попали и русские казаки.

Подчеркнем, что приведенные примеры касаются не всей базы традиционной культуры, а только в пространстве проявления социально – политического традиционализма, ортодоксального и жестокого. Мы рассматриваем культурологический или культуротворческий традиционализм, где традиции выступают как голос опыта, механизм адаптации ценностей прошлого в настоящем. Понятно, что ценности прошлого имеют свойство менять свою «прописку» и актуальность в настоящем. Ценностная ревизия в России в 90-е гг. XX в., период Третьей российской смуты, нанесла тяжелый урон нравственным и моральным установкам, обществу и культуре в целом. Чтобы вернуться к истинным ценностям, понадобилось более трех десятилетий, и до сих пор эта работа активно продолжается и в материальной, и особенно в духовной сфере. В такой сложной ситуации исследователи предпринимают попытки обращаться не только к уму человека, но и его чувству, сердцу, когда необходимо привести в порядок не только внешний мир, но и душу, и сердце, как важнейшее условие существования всей культуры. В этой связи уместно вспомнить слова Макса Шелера, что порядок сердца столь же логичен, что и теоретический мир. Автор считает, что сердцевину человека, его сущность, которая проявляется в пространстве культуры, раскрывает *ordo amoris*, духовная схема человека, тот первоисточник, который питает все, исходящее от этого человека. *Ordo amoris* представляет собой «...идею строго объективного и независимого от человека царства, где упорядочено достойное во всех вещах любви нечто такое, что мы способны лишь познавать, а не полагать, творить, создавать» [11, с. 346]. Можно сказать, что культура, все ее необъятное пространство заполнено такими ценностными установками, без которых ее существование невозможно. Антропоцентризм культуры предполагает, что единство тела и духа – важное условие для рождения культурных смыслов и форм, причем на всем историческом развитии.

Культура и история всегда в движении, всегда в развитии. По этому поводу размышляет И. Колер: «...для нас мир не есть более идея, но действие, для нас развитие – не схематическое движение идеи. Развитие, как нечто бесконечно богатое и разнообразное, как нечто не всегда идущее прямым путем, но стремящееся к цели то так, то иначе, окольными и обходными путями» [5, с. 39]. Развитию способствуют виды человеческой деятельности, та онтологическая способность обустроить свой мир, и материальный, и духовный, в соответствии с ценностными установками. Таким образом, многочисленная человеческая деятельность обуславливает постоянное приращи-

вание новых культурных смыслов, которые вместе со старыми не конфликтуют, а напротив, обогащаются их содержательно-ценностным основанием.

Механизмом гармонизации прошлого и настоящего, прошедшего и приходящего, выступает во всех случаях традиция. Понимая под традицией весь совокупный, бесконечно богатый, опыт человечества, а также сами технологии передачи информации прошлого, учитывая ее подвижность и относительную изменчивость, следует обратить внимание на то, что дихотомия традиция / новация – это несколько схематичное представление о традиции. Оно верно лишь относительно, для анализа и понимания места традиции в современном культурном пространстве. Исходя из функциональной многовекторности традиции, можно ее жизнедеятельность представить различным образом. Например, В. В. Аверьянов рассматривает традицию как традицию-систему (мы ее представим схемой – см. рис. 1).

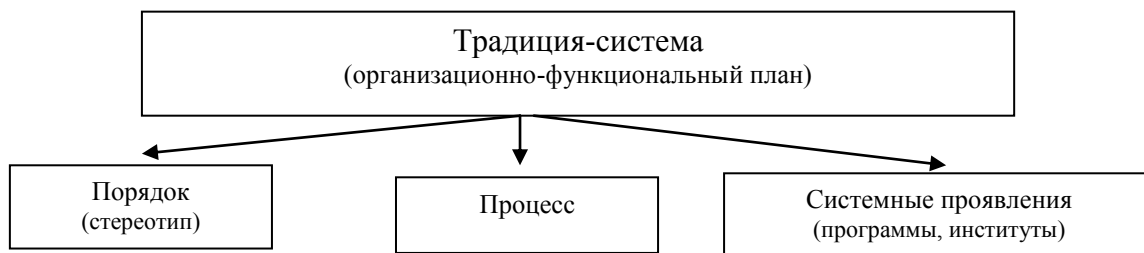


Рис. 1. Составляющие традиции-системы

Учитывая, что традиция функционирует во всех без исключения сферах человеческой деятельности, понимая под деятельностью ее способы существования, М. С. Каган выделяет четыре вида человеческой деятельности: познавательную, ценностно ориентировочную, преобразовательную и коммуникативную, которые, сливаясь воедино в художественном творчестве, предстают как подсистемы некоего системного художественного целого [4, с. 127]. Все виды деятельности взаимосвязаны и взаимообусловлены, и в своей связности имеют возможность создавать Порядок в общей культурной системе. Именно порядок устанавливает меру и соотношение элементов культуры каждого исторического периода. Механизмом установления Порядка выступает традиция. Вернемся к наличию дихотомии традиция/новация, и рассмотрим, наличествует ли на самом деле такая дихотомия.

Традиция – это что-то устоявшее, проверенное временем и длительным опытом всего человечества. Что такое новое? Новое, значит еще не бывшее, ни в прошлом, ни в настоящем. Тогда возникает вопрос: из чего создается новое? Если новое – никогда не бывшее или не существующее сейчас, тогда из чего создавать, ведь из пустоты, из ничего новое не возникнет. Может быть, новое присутствует по умолчанию для сравнения, для понимания динамики самой традиции, для понимания процесса ее изменчивости. Ход появления, развития, угасания традиции можно представить схематически (рис. 2).

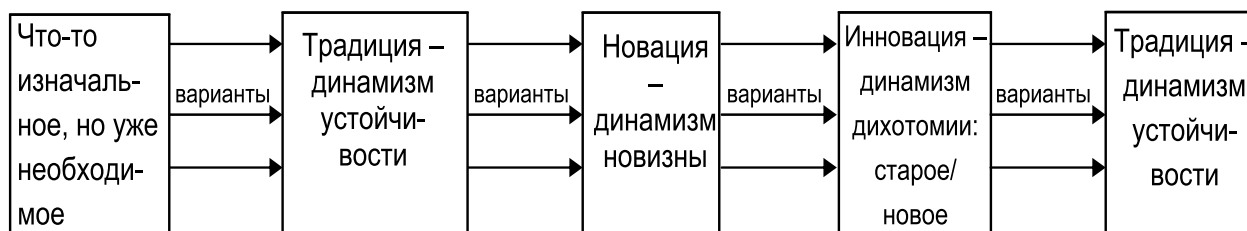
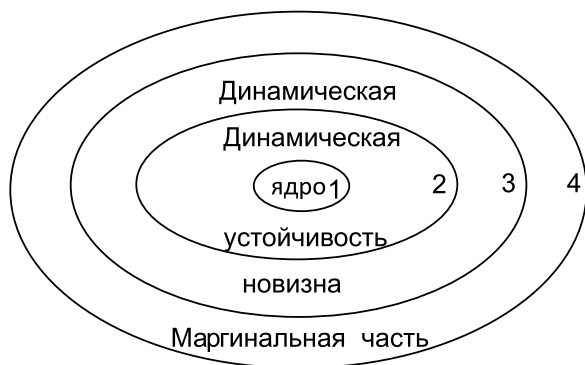


Рис. 2. Динамика традиции

Такой путь жизнедеятельности традиции бесконечен, при этом ее вариативность предполагает ревизию отдельных элементов, их вибрацию при сохранении полного или частичного ядра традиции, сгустка смысла.



## Как структурно может выглядеть сама традиция?



**Рис. 3. Структура традиции:**

1. Свернутые смыслы;
2. Уже традиция, устойчивость;
3. Новация, приобретение новых смыслов;
4. Маргинальные или случайные элементы.

Сложно понять, как формируется сама традиция и ее ядро, ведь для ее появления должно быть что-то исходное, какая-то изначальная точка, какое-то начало, сдвиг, пульсация. Современные исследователи активно пользуются понятием «архетип», выступающим как прообраз, т. е. древний, зыбкий, не оформившийся, но имеющий уже какой-то смысл. Такое понятие вполне устраивает, но настораживает второй слог, «тип», характеризующий явления типического или типологического, свойственного многим окружающим явлениям или процессам. Есть определение, на наш взгляд, более точное и предметное, хотя речь идет не о традиции. И. Колер пишет не о традиции, а о развитии культуры: «Под развитием нужно понимать разворачивание зародыша, то есть чего-то, что раньше существовало в зачатке, под большим или меньшим влиянием внешних условий. Всемирная история рисует нам картину развития человечества, то есть развития зародышей, которые скрыты в человечестве» [5, с. 40]. Колер не упоминает традицию, но то, как он определяет природу происхождения культурных смыслов, к ней полностью подходит. Разве не стала утоптанная людьми земля Дионисийских празднеств зародышем будущей сценической площадки и театрального искусства? А современный мурализм (мурал-арт) и граффити (стрит-арт) не имеют ли своим предшественником наскальные рисунки эпохи палеолита, периода зарождения уникального, первобытного искусства живописи, которое тоже было зародышем? Удивительный и типичный пример появления нотации. Первые шаги по созданию современной нотации относятся к началу XI в. Итальянский монах Гвидо д'Аррецо, или Аретино (990–1050) изобрел систему шестинотного музыкального звукоряда, седьмой был добавлен много позже. Но до Аретино, еще в VII в., музыку записывали в виде точек и черточек, наносившихся над текстом. Эти точки и черточки и сегодня повсеместно функционируют во всех музыкальных культурах мира, и хранят в своей биографии опыты многих поколений людей, разных стран и эпох, которые наводили Порядок в музыке [9, с. 376].

Интересный факт происхождения языка. Замечательный русский лингвист Н. Я. Марр представил возможный путь развития языка от зародыша: изначально формировалась кинетическая, жестовая речь, дозвуковая, на смену которой пришел период вокализации, звуковой речи, у которой формировалось два течения: первое – обычные звуки (20–30 видов), второе – жизненные звуки (у них не было информативной нагрузки), далее от жизненных звуков начинает развиваться речь, сначала в глагольной, действенной форме, потом именной [9, с. 131–134].

Можно сказать, что традиция выступает родословной культуры, превращая «зародыши» в значимые смыслы, при этом, базируясь на многовековом опыте, отбрасывая лишнее, фильтруя важное и маргинальное, традиция наводит в культурном пространстве Порядок. Весь окружающий мир заполнен Порядком, установленным путем кристаллизации культуры. Мы спокойно наблюдаем, как тысячи самолетов следуют своим воздушным коридором, не сталкиваясь; поезда, маршрутки, трамваи следуют своим маршрутом. И у тех, и у других есть свой Порядок – расписание. По расписанию идут занятия в вузах и школах, открываются музеи, театры и магазины. Люди по временным «меткам» отмечают из года в год Новый год, Масленицу с блинами и дни рождения.

Мир приобретает Порядок с помощью устойчивых мет – традиций. Почему сегодня, в век доминирования виртуального существования культурных смыслов, традиция актуализируется как никогда? Может быть, дело в том, что сегодня существует большой дефицит Порядка в культуре. При огромной скорости перемен, к которым человек не успевает приспособиться, поскольку скорость человеческой реакции для адаптации нового короче, чем сама скорость этих перемен, поэтому возникает чувство тревожности. Ее разрешение возможно лишь установлением Порядка в сфере бытовой и сакральной жизнедеятельности человека, что реализуемо только с помощью традиции, выступающей как диалог – согласие между событиями. Повторяемость как генетическая черта, смысловая вариативность, некое вибрирование становятся природным основанием и сутью самой традиции. Эта особенность может определяться как игровой импульс традиции, игровая сущность этого явления. В этом есть схожесть самой культуры и традиции; если культура – это феномен, а традиция – механизм ее функционирования, то их можно рассматривать как синонимичные явления.

Культура как результат человеческой деятельности антропоцентрична и связана со сферой удовлетворения не только утилитарных потребностей, но и высоко духовных. Имагитативные данные человечества позволяют преобразовывать окружающий мир по законам Порядка и, в конечном счете, гармонии. Потребность человека в гармонии можно рассматривать как врожденную потенцию. Реализация потребности в гармонии и порядке возможна только в деятельностных моделях поведения, выступающих полем большого игрового праксиса, поскольку только через игру воображение может реализовать противоречия лиминального состояния человека. Принимая во внимание известное положение голландского культуролога Й. Хейзинги о том, что культура не только вышла из игры, она всегда играет, можно предположить, что механизмом игрового праксиса выступает традиция, но не столько она сама, сколько пространство, которое находится между одной формой существования традиции и другой, т. е. внепространство самой традиции (см. рис. 2). Это пространство вариативности исходного смысла традиции, пространство импровизации или вибрации. В этом пространстве «разыгрывается» весь арсенал имагитативных способностей и наработанных возможностей человеческого опыта, своеобразное поле игры смыслов и средств, возможная их ревизия и ассимиляция, и появление обновленной традиции.

Можно предположить, что культура потому и функционирует в игровой форме, поскольку обладает игровым универсумом традиции, и как результат ее присутствия культура будущего будет иная, но всегда узнаваемая, поскольку в ней всегда будет присутствовать Порядок как ее основа.

#### **Список литературы**

1. Аверьянов, В. В. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века / В. В. Аверьянов. – Москва, 2011.
2. Алексеев, В. П. История первобытного общества / В. П. Алексеев, А. И. Першиц. – Москва, 2004.
3. Базиева, Г. Д. Этнические традиции и культурная модернизация / Г. Д. Базиева // Вопросы культурологии. – 2015. – № 3. – С. 18–24.
4. Каган, М. С. Человеческая деятельность / М. С. Каган. – Москва, 1974.
5. Колер, И. История человечества: Доисторический период / И. Колер, И. Ранке, Ф. Ратцель. – Санкт-Петербург, 2003.
6. Риккерт, Г. Границы естественнонаучного образования понятий. Логическое введение в исторические науки / Г. Риккерт. – Санкт-Петербург, 1997.
7. Флиер, А. Я. Культурогенез / А. Я. Флиер. – Москва, 1995.
8. Флиер, А. Я. Будущее возврату не принадлежит / А. Я. Флиер // Культура глобального информационного общества: противоречия развития. – Москва, 2010. – С. 64–69.
9. Фоли, Д. Энциклопедия знаков и символов / Д. Фоли. – Москва, 1996.
10. Хоружий, С. С. Злоключения традиции, или Почему нужно защищать традицию от традиционалистов / С. С. Хоружий // Вопросы философии. 2017. – № 9. – С. 104–120.
11. Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. – Москва, 1994.

## ИССЛЕДОВАНИЕ УКРАШЕНИЙ УЗБЕКИСТАНА

Во все времена у разных народностей из различных видов украшений (одежды, головных, нагрудных а также на руки и ноги) самыми важными считались украшения для головы. В данном исследовании рассмотрим согдийские головные изделия эпохи Античности – для волос и для головы. Первая группа состоит из одного типа головных уборов и украшения на них, вторая – также из одного типа (серьги).

Большим разнообразием отличаются изделия для волос, изготовленными мастерами Согда. К ним относятся головные уборы и украшения на них. Наибольшую популярность имели диадемы. Так, царственный головной убор – диадема с полумесяцем – часто изображался на монетах Согда [8, с. 266]. О головных уборах Согда эпохи античности можно судить по терракотам. На персонажах терракот чаще всего встречаются гладкие головные повязки-диадемы с круглым украшением в центре или сбоку – Афрасиаб (рис. 1) [5, с. 127–128]. Возможно, это крупные камни-самоцветы, которые весьма схожи с диадемами из Бактрии (Дальверзинтепа). Есть диадемы и без украшения (рис. 2) [5, с. 115–116, табл. 16, рис. 23, 1, 1а, 1б], имеющие многочисленные аналогии в монументальной живописи, нумизматике и скульптуре данного периода. На терракотовой богине в «египетском парике» – диадема с орнаментальными кружочками – Афрасиаб (рис. 3) [5, с. 134–136, табл. 25, рис. 39, 1].

Головной убор, состоящий из полоски ткани (диадема?) запечатлен на плакетке, найденный в Лявандаке в богатом женском захоронении. Само украшение состояло из большого количества стеклянных бусин и бисера. Центральное место занимала тисненая золотая бляшка диаметром 2,5 см с изображением женской головы, схожая с диадемой на скульптуре Халчаяна, которая также состоит из рядов нанизанных разноцветных бусин – Лявандак (рис. 4) [14, с. 26].

Данная плакетка из золота находит аналогии с серебряным медальоном из Тобольской губернии, где богиня-воительница, имеющая сходство с женской головой из Лявандака, исполнена не упрощенно, а в классической форме [9, с. 157, рис. 16]. Сравнивая данное изображение с изображением богини Артемиды – покровительницы животных и охоты, с монетами греко-бактрийского периода и кушанского царя Хувишки (II в. н. э.). К. В. Тревер приходит к выводу, что его прототипом являлся образ Артемиды – Дианы, воплощенный греческими художниками в статуях. Изображение на медальоне, по словам К. В. Тревер, – единственный случай отражения в произведении торевтики заимствованного из эллинистического мира, но несколько видоизмененного бактрийским мастерам образа божества. По аналогиям автор датирует этот медальон первой третью II в. до н. э. [13, с. 63–64]. Исследователи считают его первой находкой в Средней Азии [9, с. 159].

На одной богине изображена высокая диадема в виде кокошника, украшенная двумя рядами маленьких кружочков и нитями-стлингидами, которые спускались на лоб. Терракота – Афрасиаб [7, с. 125–126, табл. 20, рис. 32; 33, 1], аналогии встречаются в греко-бактрийской и гандхарской скульптуре [7, с. 126].

Большим художественным достоинством отличаются разные короны. Одни, к примеру, были довольно высокие (изображены на терракотовых фигурах) с расширяющейся сверху тульей (рис. 5) [7, с. 117, табл. 18, рис. 26]. Другие орнаментированы абстрактными «птичками» или волнами. Тонкая объемная полоса, украшенная «насечками», очевидно, являлась орнаментальной кромкой головного убора – Афрасиаб (рис. 6) [7, с. 119, табл. 18, рис. 27, 1б]. Аналогии встречаются в ахеменидских печатях, парфянской рельефе, сасанидских памятниках. Таково изображение богини

Наны в короне в виде трапециевидного убора из Хатры (Храм Дура-Европас, II в. н. э.), декорированного треугольниками с точками. Оно также представлено на многих предметах нумизматики Чача первой половины VIII в. н. э. [7, с. 212, с. 119].

Согдийцы носили и тюрбаны которые украшались витыми узлами – Афрасиаб (рис. 7) [7, с. 121, табл. 19, рис. 28, 4]. Некоторые объемные тюрбаны изображенные на женских персонажах, отражали греко-гандхарское влияние, отвечали вкусам согдийского населения. Сама терракотовая статуэтка, как отмечает В. А. Мешкерис, имеет местное согдийское происхождение [6, с. 14].

Довольно часто встречаются конические головные уборы без какого-либо декора – Афрасиаб, терракота (рис. 8) [7, с. 138–140, табл. 27, рис. 43, 1]. Другие такие изделия имели невысокую тулью и зачастую красиво оформлялись лентами, круглыми бляшками – зубцами.

Высокая коническая шапка на терракоте мужского персонажа генетически восходит, видимо, к ритуальным головным уборам на культовых стелах Южной Сибири и Центральной Азии эпохи энеолита и бронзы. В Средней Азии и Иране они стали появляться в кушанский и парфянский периоды – Ергурган (рис. 9) [12, с. 210, рис. 155, 1].

Аналогичной формы головной убор, найденный в погребении Иссык, с трехъярусным сюжетом в виде гор с крылатыми козлами, крыльями, увенчанный золотой фигуркой архара и стрелами, пропущенными сквозь три яруса изображений, считается космограммой [9].

Часто в головных уборах использовались ленты – Афрасиаб, терракота (рис. 10) [7, с. 134]. Аналогии в Западной Парфии [7, с. 134]. Лентами оформлена плотно облегающая шапка с невысокой тульей, изображенная на терракотовой богине. Сама тулья состоит из жгутов или выпуклых лент, перехваленных поперечными накладками посередине лба и по бокам. В мужском головном уборе у основания высокой тульи также расположена широкая лента с вертикальной гофрировкой. Верхняя его часть декорирована круглыми бляшками и четырьмя маленькими закругленными зубцами – Афрасиаб, терракота (рис. 11) [7, с. 152, табл. 39, рис. 56]. Аналогии Г. В. Григорьев обнаружил в ахеменидских цилиндрах V в. до н. э. [7, с. 153].

Особенно выразительно являлись сложные по композиции головные уборы. Опишем такой один. Сложный головной убор на женском персонаже украшен у основания плоским ободком с точечным рельефом, над которым располагаются три полукруглых зубца с объемными бляшками, расположенными в центр – Афрасиаб, терракота (рис. 12) [7, с. 153, табл. 40, рис. 57]. Он весьма схож с головным убором богини, изображенной на парфянском рельефе из Дура-Европас [7, с. 154].

Большой интерес представляют шлемы. Изображенные шлемы на персонажах костяных пластин из городища Кургантепа полуовальной формы, с выемкой у висков, на макушке в отверстии крепился хвост-куйрук. Обычно фактура у них гладкая или чешуйчатая, часто украшающаяся вертикальными или горизонтальными пластинами – Кургантепа (рис. 13) [10, с. 61]. Относятся к «кубанскому» типу. С середины I тысячелетия до н. э. имели распространение у скифских народностей – от Скифии до Средней Азии. Точно таких шлемов, как кургантепинские, – нет. Общая форма нащечника находит аналогии в халчаянской скульптуре и монетах Хувишки (II в. н. э.) [10, с. 61].

В Античности головной убор в виде шлема имел в основном функциональное значение. Такое изделие оказалось довольно распространенным и в Средневековье.

С большой фантазией и необычным вкусом мастера изготавливали любимые украшения – серьги. Изделия такого типа известны в основном по терракотовым статуэткам. Редкие экземпляры оригиналов найдены в археологических раскопках Согда. Они разных форм и размеров. Основная масса серег имеет округлую и продолговатую форму, встречаются также каплевидные, калачиковидные, продолговатые, амфоровидные, многочастные – сложные.

К наиболее древним архаическим формам относятся округлые формы серег. Их изображение есть на терракотовой статуэтке – богине в складчатом хитоне – Афрасиаб (рис. 14) [7, с. 120, 125, табл. 19, рис. 28, 3, рис. 31, 1]. Этот подтип серег имеет обширные аналогии. К данной категории

украшений относятся серьги кольцевые и продолговатые. На статуарной богине в высокой короне серьга-кольцо свисает почти до плеч – Афрасиаб (рис. 15) [7, с. 117–119, табл. 18, рис. 26].

Любопытны каплевидные серьги которые также были популярны в данном регионе. Их изображение есть на терракотовой статуэтке – Афрасиаб (рис. 16) [7, с. 152–154, табл. 56]. Форма капель часто применялась в украшениях Северной Бактрии. Она использовалась в качестве наклепных бляшек на одежде в Южной Бактрии, на головном уборе скульптуры кушанского принца Северной Бактрии Дальверзинтепа.

Среди произведений согдийских мастеров известны калачиковидные серьги. Украшения данной формы из цветного металла найдены на территории Южного Согда в III – VI вв. (рис. 17) [3, с. 75, рис. 38, 4] и имеют обширные аналогии.

В согдийском регионе имеются и редкие формы серег; например, сложные серьги состояли из шаровидных деталей, скрепленных друг с другом в виде вертикального столбика. Они изображены на сидящей на троне правительнице в высокой короне с массивным ожерельем на шее (упомянутой выше) – Афрасиаб, терракота (рис. 18) [7, с. 166–168, табл. 73].

К другой разновидности таковых относятся серьги из горошин и поперечных планок с двумя каплевидными подвесками – Афрасиаб, терракота (рис. 19) [7, с. 166]. Аналогичные изделия в сочетании с деталью в форме прямоугольника, к которому крепилась каплевидная подвеска, представлены на монетах Фарнбага и Уструшаны [11, с. 53, табл. XXXIX, тип IV (VI – VII вв.)]. Встречается каплевидная вытянутая деталь между двумя прямоугольниками – Согд [11, с. 324, табл. XXXVI].

В Согде найдены также серьги в виде многолепестковой розетки, к которой крепились на цепочках диски. Цветной металл. Золото. Литье, ковка. Д. розетки – 1,4 см; д. диска – 0,7 см (рис. 20) [2, с. 425, табл. XXXVII, 1–5].

Особую разновидность среди головных украшений представляют амфоровидные серьги, изготовленные в технике басма (найжены в Лявандаке). Имеют вид кольца с подвеской-стержнем, в которой расположена сердоликовая бусина округлой формы. Золотой рифленый купол со свисающими двумя спиральными подвесками накрывают бусину. В нижней части бусина вставлена в золотой конус. По общему внешнему виду серьга напоминает амфору – Лявандак (рис. 21) [9, с. 110].

Данное изделие отдельными своими деталями очень схоже с бронзовыми шаровидными подвесками, найденными в кувшинном могильнике в нижнем Гоми (Грузия), датированном VI – III вв. до н. э. Одна из них состоит из двух полушарий и имеет рифленую поверхность, этим она очень похожа на верхние части подвесок из Лявандакского могильника. Аналогичны в обоих случаях и круглые петельки для подвешивания [9, с. 156, рис. 15]. Нижние колпачки в форме конуса характерны для осетинской серьги, имеющей у конусовидных колпачков на широких и узких концах закругленные края, украшенные орнаментом в технике скани. На лявандакских серьгах тоже имеются косые насечки, напоминающие скань [9, с. 156]. Найжены серьги, относящиеся к прохоровской культуре Южного Приуралья, которые в месте стыка конусов декорированы теми же косыми насечками, имитирующими скань, что характерно для эллинистической традиции и дает возможность датировать их эллинистическим временем [9, с. 157].

По мнению исследователей, это западный прототип античной амфоры, который в Среднюю Азию проник в II – I вв. до н. э., а в первые века н. э. получил широкое распространение [4, с. 43, 139]. Очень похожие на амфору роскошные серьги изображены на арфистке, на фризе из Айртама. Амфора имеется на бактрийской костяной заколке-шпильке для головы, найденной на городище Кампыртепа. Довольно традиционная для среднеазиатского населения, она применялась в произведениях декоративно-прикладного искусства не одно столетие. Бронзовый миниатюрный амфориск без ручек, датированный XII в., найден в Хорезме. Его форма и гофрированная поверхность схожи с

изделиями подобного типа, изготовленными на рубеже веков, «но оформленными в стиле характерном для XII в.» [14, с. 28].

В изделиях художественного ремесла согдийцев имеются многокрасочные серьги. Они известны как разноцветные серьги с перегородчатой инкрустацией, основанные на системе гнезд, куда вставлялись различные самоцветы. Данная техника характерна для Бактрии и заимствована, вероятно, от кочевых племен евразийских степей [2, с. 269]. Пример тому – серьга из цветного металла, имеющая вид обруча с припаянной округлой подвеской, изготовленной в виде наборных кусочков стекла, разделенных перегородками. Общие размеры – 2×1 см. Южный Согд. III – VI вв. н. э. (рис. 22) [3, с. 75, рис. 38, 3].

В заключение отметим, что новые археологические находки смогут дополнить сведения о головных украшениях согдийцев.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19

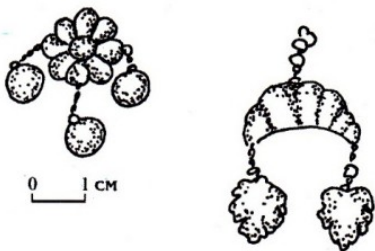
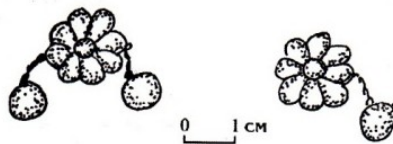


Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22

### Список литературы

1. Акишев, А. К. Искусство и мифология саков / А. К. Акишев. – Алма-Ата Наука, 1964. – 176 с.
2. Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии // Археология с древнейших времен до средневековья. В 20 томах / Под ред. Акад. Б. А. Рыбакова. – Москва: Наука, 1985. – Т. 8. – 482 с.
3. Кабанов, С. К. Культура сельских поселений Южного Согда III-VI вв. (по материалам исследований в зоне Чимкурганского водохранилища) / С. К. Кабанов. – Ташкент: Фан, 1981. – 128 с.
4. Литвинский, Б. А. Украшения Западной Ферганы / Б. А. Литвинский. – Москва: Наука, 1973. – 211 с.
5. Мешкерис, В. А. Терракоты Самаркандского музея / В. А. Мешкерис. – Ленинград: Гос. Эрмитаж, 1962. – 169 с.
6. Мешкерис, В. А. Женские чалмообразные головные уборы на кушанских статуэтках из Согда / В. А. Мешкерис // Костюм народов Средней Азии. – Москва, 1979. – С. 13–18.
7. Мешкерис, В. А. Согдийская терракота / В. А. Мешкерис. – Душанбе: А. Дониш, 1989. – 324 с.
8. Мусакаева, А. А. Становление и динамика развития денежных отношений в Западном Согде в эпоху античности и раннего средневековья (туранские монеты, ч. 2) / А. А. Мусакаева. – Ташкент: Fan va technology, 2014. – 300 с.
9. Обельченко, О. В. Лявандакский могильник / О. В. Обельченко // ИМКУ. – Ташкент: Фан, 1961. – Вып.2. – С. 97–176.
10. Пугаченкова, Г. А. Образ кангюйца в согдийском костюме (из открытий Узбекстанской искусствоведческой экспедиции) / Г. А. Пугаченкова // Из художественной сокровищницы Среднего Востока. – Ташкент: Гафур Гулям, 1987. – С. 56–65.
11. Смирнова, О. И. Сводный каталог согдийских монет / О. И. Смирнова. – Москва: Наука, 1981. – 548 с.
12. Сулейманов, Р. Х. Древний Нахшаб: Проблемы цивилизации Узбекистана VII в. до н. э. – VII в. н. э. / Р. Х. Сулейманов. – Самарканд-Ташкент: Фан, 2005. – 343 с.
13. Тревер, К. В. Памятники Греко-бактрийского искусства / К. М. Тревер. – Москва; Ленинград: Наука, 1940. – 178 с.
14. Фахретдинова, Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана / Д. А. Фахретдинова. – Ташкент: Гафур Гулям, 1988. – 204 с.

УДК 7.094

**Маркова А. В.**

*Санкт-Петербургский государственный  
институт кино и телевидения*

### **ИГРА В КИНЕМАТОГРАФЕ: ОПЫТ ЭКРАНИЗАЦИИ**

Игра в самых разных ее проявлениях нередко становилась «участницей», «главным героем» или обстоятельствами в произведениях литературы, кинематографа, театральных постановках. Среди наиболее известных можно назвать пьесу Н. В. Гоголя «Игроки» и романы Ф. М. Достоевского «Игрок», Г. Гессе «Игра в бисер», фильмы с одним и тем же названием – «Игрок», но разных лет – 1992, 2003, 2014. Игра вдохновила создателей и на следующие экранные произведения: фильмы «Игрушка» (1976), «Игра» (1997), «Игры разума» (2001), «Игра на понижение» (2015), сериалы «Игра престолов» (2011–2019), «Игра на выживание» (2020) и «свежий», невероятно популярный сериал «Игра в кальмара» (2021). Игры становятся «навигатором» в интерактивном кино. Компьютерные игры занимают все большее место в жизни, серьезно определяя вектор не только развлечения, но и жизнедеятельности многих людей. А на телевидении пользуется успехом викторина о советских фильмах «Игра в кино»



Игра притягательна как форма увлекательного процесса соревновательного свойства; порой она вдохновляет наградами или вынуждает «биться» за победу. Часто вступление в игру побуждается желанием побыть в иной реальности, где удивительным образом сочетаются узнаваемая действительность, привычная повседневность и новые статусы, локации, условия бытности. Однако преобразования и роли осуществимы как в обговариваемых играх, так и в каждодневности, человека интересуют его ролевые установки, поведение, ситуации и т. д. Возможно, в немалой степени именно поэтому до сих пор особой популярностью пользуются знаменитые книги Й. Хейзинги *Homo Ludens* («Человек играющий») и Э. Бёрна «Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры».

С точки зрения искусствоведения понятие «игра» приобретает еще один понятийный смысл. А. Л. Казин, российский философ, культуролог и искусствовед, во введении монографии «Художественный процесс как диалог мировоззрений» сопоставляет «разные и отчасти даже противоположные эстетико-мировоззренческие идеалы и практики: классическое искусство, обращенное к красоте /истине как одному из имен Бога; модернистское искусство, обращенное к человеку и его миру; постмодернистское искусство, обращенное к игре» [7, с. 5]. Важен вывод, что в постмодерне «круг замкнулся на игре в бытие» [7, с. 10]. В другой работе, книге «Великая Россия», Александр Леонидович отмечает: «...что касается постмодерна... то здесь множественность смысловых иерархий... призвана подчеркнуть игровую природу бытия в целом» [6, с. 395].

Позволим себе небольшое историческое отступление, посвященное «игровой» наполненности кинофильмов. Речь идет не об игровом кино как виде киноискусства; о ролях, которые исполняют или играют актеры. «...Хотя зритель, сидя в зале, прекрасно знает, что художественный фильм – это игра с достоверностью» [6, с. 395]. Имеется в виду акцент, который придавался кино как игре – развлечению. Почти сто лет назад, 12 июля 1923 г. в газете «Правда» вышла статья Л. Троцкого «Водка, церковь и кинематограф». В ней государственный деятель размышлял о развлечениях, как о явлении огромного культурно-воспитательного значения. В частности, он писал: «Характер ребенка обнаруживается и формируется в игре. Характер взрослого человека ярче всего высказывается в играх и развлечениях. Но и в формировании характера целого класса – если это класс молодой и идущий вперед, как пролетариат – развлечение и игра могут занять выдающееся место» [5, с. 100].

Возвращаясь к теме экранизации игр, обратимся к явлению воплощения на экране литературных произведений. Как пишет исследователь Р. Г. Круглов в статье «Интерпретация классики: к проблеме взаимодействия литературы и кинематографа», в современном искусствоведении популярно и перспективно направление изучения взаимовлияния друг на друга разных видов искусства: «В особенности это касается такой распространенной формы взаимодействия искусств, как экранизация литературы» [7, с. 10].

Обратимся к экранизации литературных источников, в которых есть «отсылы» к народным играм, обрядам и гаданиям – как существенной части фольклорного наследия. В частности, рассмотрим переносы на экран знаменитых произведений Н. В. Гоголя, таких как «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий» и других. Приблизительный объем экранизаций, включая экранные произведения разных жанров по мотивам произведений Н. В. Гоголя, составляет около двух десятков. Среди них наиболее известными являются менее половины от общего количества. «Немой» фильм «Ночь перед Рождеством» (1913, реж. В. Старевич); фильмы «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961, реж. А. Роу); «Вий» (1967, реж. К. Ершов и Г. Кропачёв); «Вий» (2014, реж. О. Степченко); и трилогия режиссёра Е. Баранова: «Гоголь. Начало» (2017), «Гоголь. Вий» и «Гоголь. Страшная месть» (2018).

Следует отметить, что фильмы В. Старевича, А. Роу, К. Ершова и Г. Кропачёва в большей степени интересуют либо почитателей творчества Н. В. Гоголя, либо поклонников так называемого старого кино. Молодое поколение чаще всего знакомится с данными экранными произведениями в

контексте образовательного процесса по специальностям, которые включают в себя изучение истории отечественного кинематографа. Но экранизации XXI в. стали достоянием массового зрителя, произвели впечатление, пусть и не однозначное, а подчас и прямо противоположное, но факт остается фактом – эти фильмы были просмотрены достаточно большим количеством зрительской аудитории. Тем интереснее «проникнуть» в «ткань» данных кинопроизведений, ведь туда вплетены фольклорные нити игр. Любопытство к таким играм позволяет говорить о влиянии на интерес к народным традициям, культуре предков. Другой вопрос, действительно ли в фильмах показаны народные обряды, игры и гадания? Или это смелая интерпретация фольклорного материала, фантазия авторов сценария на его основе? Рассмотрим фильмы О. Степченко и Е. Баранова как наиболее современные экранные произведения.

Приключенческий триллер, фэнтези «Вий» (2014) режиссера Олега Степченко начинается с картины, где мистическая атмосфера гадания на суженого подкрепляется прекрасным текстом, правда, к авторству Н. Гоголя отношения не имеющего. Зато этот текст начал свое самостоятельное существование, теперь в Интернете можно найти по его ссылке и сценарии для школьных спектаклей по произведениям Гоголя, и тексты на сайтах типа «Книга Фанфиков», и т. д. Позволим себе привести этот текст, поскольку он раскрывает описание фольклорного элемента: «С начала времен, когда Земля ещё была молодой, а боги были юными, живёт это древнее предание в душах славян, давно уже принявших Христову веру. Таковы уж здешние поверья и древние обычаи. Как и обычай гадания на суженого на Ивана Купалу, когда молодые девушки пускают по воде венки с горящими свечами. И если какой-нибудь юноша поймает венок, верь – это судьба твоя... И плывут горящие огоньки во тьме... И нет этому конца» [2].

Очень сильно притягивают народные обычаи, поверья, они наполнены тайной и красотой, возможностью заглянуть в свою Судьбу. Известно, что такое гадание, с венками на воде, действительно имело место быть. Но вот в фильме «Гоголь. Вий» действие разворачивается на фоне еще одного гадания на замужество: девушки в лесу на опушке разводят костер и проводят над ним простыней. Приведем текст из фильма, который произносят две маленькие девочки, подсматривающие за девушками: «Это старинный обычай такой. Тот, кто сожжет в ночь на Покрова простыню, тому ждать сватов» [4]. На первый взгляд, это гадание придумано сценаристами. Объяснение такой точки зрения – ценность приданого у наших предков, постельного белья в том числе. В кадре были показаны красивые, целые простыни. Сжечь такую, а не ветхую, на наш взгляд, было непозволительной роскошью в те времена. Но, конечно, это обывательский взгляд простого зрителя. Эксперты дали бы истинный ответ. И очень интересен этот ответ, потому что неистребима жажда гаданий и у наших современников, просыпается любопытство – правда это или нет...

Но есть еще более важный вопрос, актуальный для размышления в данной статье: является ли гадание, предсказание будущего игрой? А поиск клада? В том же фильме «Гоголь. Вий» есть история, посвященная поиску клада с помощью цветка кровоцвета, и ритуальное убийство. Даются «волшебные» слова: «Кровь невинных, рукой невинного, логово зверя, осенний цветок» [4]. А также производит впечатление обряд в церкви по уничтожению ведьмы и вызову Вия. Тем, кто посмотрел фильм о фильме, известно, что заклинания придуманы авторами сценария. Впрочем, тех, кто «мечтает» ловить ведьм, гораздо меньше, нежели тех, кто равнодушен к гаданиям, поэтому на данном эпизоде можно и не останавливаться подробно. Но вопрос «являются ли гадания игрой», ждет, по нашему мнению, своих исследователей.

Что касается однозначных игр в трилогии про Гоголя, то таковая имеется в фильме «Гоголь. Начало» (2017) и называется «Ворон». Сюжет эпизода взят из повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Текст игры воплощен в хоре русалок в опере Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь». Злую мачеху Гоголь вычисляет по просьбе Оксаны-утопленницы: ведьма агрессивно

ведет себя в роли Ворона. Текст, на фоне которого разворачивается сюжет, жесток: «Ворон, ворон, что ты делаешь? Рою ямку. А что роешь ямку? Что б деньгу найти. На что тебе деньгу? Иглу купить. Зачем иглу? Мешочек сшить. Зачем мешок? Чтоб соли купить. Зачем тебе соль? Чтобы щи сварить. Зачем тебе щи? Твоим детям глаза залить!» [3]. Игра удивительно подчеркивает соединение двух миров – реального и ирреального, отлично «работает» на атмосферу и сюжетобразующую задачу экранного произведения.

Исследователь Н. И. Быкова в статье «Игра как сюжетобразующий и эстетический феномен игрового кинематографа» рассматривает игру с научных позиций философии и искусствоведения. Автор отмечает: «Игра интересна как художественный прием в киноискусстве, так как позволяет включать в пространство фильма множество кинематографических приемов, которые позволяют разнообразить и усовершенствовать язык кино» [1]. Таким образом, тема игры в экранных произведениях, включая экранизации литературных источников, представляется нам актуальной, интересной и имеющей отличный потенциал для дальнейших исследований.

#### **Список литературы**

1. Быкова Н. И. Игра как сюжетобразующий и эстетический феномен игрового кинематографа. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-kak-syuzhetoobrazuyuschiy-i-esteticheskiy-fenomen-igrovogo-kinematografa> (дата обращения 15.01.2022).
2. Вий (2014). Кинофильм. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gbpcXaUEvso> (дата обращения 11.10.2021).
3. Гоголь. Начало (2017). Кинофильм. – URL: <https://premier.one/show/gogol-kinoserial/season/1/video/a8feb68c1842489c3c5af576fcc5e43> (дата обращения 12.12.2021).
4. Гоголь. Вий (2018). Кинофильм. – URL: <https://okko.tv/movie/gogol-vijj> (дата обращения 12.12.2021).
5. История отечественного кино. Хрестоматия / рук. проекта Л. М. Будяк; авт.-сост. А. С. Трошин, Н. А. Дымшиц, С. М. Ишевская, В. С. Левитова. – Москва: Канон+, Реабилитация, 2011. – 672 с. – ISBN 978-5-88373-080-0.
6. Казин, А. Л. Великая Россия. Религия. Культура. Политика / А. Л. Казин. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2007. – 612 с. – ISBN 978-5-9676-0074-4.
7. Художественный процесс как диалог мировоззрений: монография / А. Л. Казин, Г. Г. Осипова, Р. Г. Круглов [и др.]; под общ. ред. А. Л. Казина; М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т кино и телевидения. – Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2021. – 286 с.: ил. – ISBN 978-5-94760-464-1.

УДК 659.1:008

**Мицкевич Ю. В.**

*Белорусский государственный университет, Минск*

### **РЕКЛАМНАЯ ИГРА КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН**

Рекламная игра является действенным инструментом воздействия на целевую аудиторию. Рекламодатели понимают, что продвижение объектов рекламирования на рынке приобретает более естественный характер, когда представителям целевой аудитории в игровой форме предлагается совершить ряд действий и получить желаемый продукт.

С помощью рекламной игры организовывается досуг разных категорий населения. Представители как младшего, так и старшего поколений охотно откликаются на предложения поучаствовать в рекламной игре, при этом получить определенную выгоду и испытать положительные эмоции.

Под рекламной игрой обычно понимается деятельность организаций или индивидуальных предпринимателей, которая осуществляется в целях стимулирования реализации товаров (работ, услуг) и обеспечивает розыгрыш выигрышей между участниками этой рекламной игры [3].

Рекламная игра всегда связана с реализацией товаров, работ и услуг, и взимание дополнительной платы за участие в ней не допускается. В случае если участник игры несет дополнительные расходы (приобретение билета участника, оплата SMS-сообщения для участия в игре и т. д.), такая игра не признается рекламной и носит характер лотереи.

Рекламной игрой не признаются также мероприятия, при которых приз получает каждый участник – они считаются рекламными акциями. Так, например, в декабре 2020 г. в сети АЗС «Белоруснефти» проводилась новогодняя акция, когда каждый, кто заезжал с ребенком на заправочную станцию мог не только бесплатно получить праздничный набор для письма Дедушке Морозу, но и, заполнив его, сразу отправить его в Беловежскую пущу. Акция охватывала всю Беларусь. Во время работы новогодней почты юных посетителей ожидали розыгрыши призов и шоу аниматоров на ключевых автозаправках «Белоруснефти» [2].

Что касается проведения рекламной игры, то организатор действует по следующему алгоритму: формирует призовой фонд, регистрирует рекламную игру в Министерстве торговли Республики Беларусь, публикует в периодических изданиях правила ее проведения, разыгрывает призовой фонд и публикует результаты. Победители рекламной игры определяются случайным образом.

Призовой фонд рекламной игры формируется за счет средств как ее организатора, так и заинтересованного лица. Деятельность по организации и проведению рекламных игр регулируется нормами Указа Президента Республики Беларусь от 30.01.2003 № 51, которым утверждено Положение о проведении рекламных игр на территории Республики Беларусь [5].

Рекламные игры проводятся как в офлайн-, так и в онлайн-пространстве. В частности, виртуальная реальность оказывает воздействие на личность и разные категории населения через социальные сети и сообщества, где проводятся рекламные игры, пользующиеся популярностью у целевой аудитории.

Существует ряд аспектов, которые важно, на наш взгляд, учитывать в процессе организации рекламных игр:

- осуществлять подготовку к мероприятию желательно за 2 месяца до предполагаемого начала игровой активности;
- сопоставлять предполагаемую прибыль и затраты;
- исследовать актуальные интересы и потребности целевой аудитории, продумывать эмоциональную составляющую рекламной коммуникации;
- сформулировать понятный, последовательный, простой алгоритм действий потенциальных участников игры.

В Республике Беларусь запрещено проведение рекламных игр с целью стимулирования реализации услуг игорных заведений и азартных игр.

Несмотря на внимание к рекламным играм со стороны общественности, на стремление рекламодателей повысить эффективность воздействия таких мероприятий на целевую аудиторию, пока нет достаточного количества научных исследований по данной проблематике, что подчеркивает актуальность изучаемого вопроса.

Так, рассматривая игру как принцип организации рекламной коммуникации, И. В. Швецов утверждает, что она представляет собой контролируемый повторяющийся процесс создания альтернативной реальности в определенном игровом пространстве и в течение игрового времени, сущность которого заключается в удовлетворении биологических, психологических и эстетических потребностей игроков и зрителей [6]. О. А. Гулевич констатирует, что «рекламные игры – это форма рекламы, которая используется для продвижения определенного продукта. Тематика игры может быть разной, но сюжет должен быть построен вокруг рекламируемого бренда» [1, с. 87].

Так, например, в Беларуси получила популярность рекламная игра социокультурной направленности (Организатор ООО «Свежие идеи»), организованная с целью заботы о животных. Чтобы принять участие в рекламной игре «Тепло и забота», со 2 ноября по 14 декабря 2021 г. было необходимо приоб-

рести в сети магазинов «Zoobazar» любую продукцию «Royal Canin®» или «Eukanuba ТМ» для кошек и/или собак на сумму от 20 рублей в одном чеке, который затем зарегистрировать на сайте рекламной игры <https://promoigra.by>. За каждый чек присваивался один игровой код. Был продуман и призовой фонд: подарочная карта «5 элемент» на сумму 100 рублей – 30 штук, телевизор «Samsung» – 6 штук, ноутбук Apple MacBook [4]. Хочется отметить еще одну рекламную игру, которая получила отклик у целевой аудитории благодаря созидательному контенту, а именно – «Скажите спасибо тем, кто значим». Участникам игры предлагалось с 10 сентября по 14 октября 2021 г. купить «Raffaello», «Ferrero Rocher» или «Ferrero Collection», зарегистрировать чеки на сайте рекламной игры <https://ferrero-promo.by>, сохранить их до окончания игры и участвовать в еженедельном розыгрыше призов. Призовой фонд включал: электронный сертификат ДНК на сумму 30 рублей – 500 штук, электронный сертификат «7karat», «Diamant» на сумму 20 рублей – 500 штук, главный приз – ноутбук Apple MacBook [4].

Таким образом, рекламная игра является индикатором социально-культурных трансформаций, современным инструментом познания объектов окружающей действительности. Рекламные игры позволяют рекламодателям решить коммерческие задачи, а представителям целевой аудитории (при условии выполнения определенных правил) получить желаемый объект рекламирования. Любопытство личности, как правило, выступает стимулом к конкретным действиям, а именно – включиться в рекламную игру и стать обладателем конкретных товаров, услуг, дисконтных карт, сертификатов и т. д. Рекламная игра как социально-культурный феномен имеет свои особенности организации, проведения и оценки результатов не только коммерческого, но и коммуникативного характера.

#### **Список литературы**

1. Гулевич, О. А. Психология массовой коммуникации: от газет до интернета: учебник для вузов / О. А. Гулевич. – Москва: Юрайт, 2019. – 264 с.
2. Почта Деда Мороза. – URL: <https://www.belorusneft.by/sitebeloil/ru/addUp/mediaCenter/newsDetail/rochta-deda-moroza-00001> (дата обращения: 12.12.2021).
3. Рекламная игра – Законодательство Беларуси 2021. – URL: [https://kodeksy-by.com/dictionary/r/reklamnaya\\_igra.htm](https://kodeksy-by.com/dictionary/r/reklamnaya_igra.htm) (дата обращения: 20.12.2021).
4. Рекламные игры и акции в Беларуси. – URL: <https://reklamnyeigry.by/завершена/тепло-и-забота/> (дата обращения: 21.12.2021).
5. Указ Президента Республики Беларусь от 30.01.2003 № 51. – URL: [https://mart.gov.by>live>mart>files>documents](https://mart.gov.by/live>mart>files>documents) (дата обращения: 15.12.2021).
6. Швецов, И. В. Игра в рекламной коммуникации: философско-методологический анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / И. В. Швецов; [место защиты: Ом. гос. пед. ун-т]. – Омск, 2008. – 143 с.

УДК 008.001

**Мищенко И. Е.**  
*Филиал ВУНЦ ВВС «ВВА»,  
Челябинск*

## **ВИДЕОИГРЫ КАК СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ ЦЕННОСТЕЙ И ОБРАЗОВ ТРАДИЦИОННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Видеоигры являются наиболее актуальным видом искусства XXI в., оказывающим значительное воздействие на подрастающее поколение. Дискурс и оценки роли видеоигр в социализации последнего, в меж- и внутрипоколенческой трансляции культурных ценностей остаются неоднозначными.

Следует признать, что критика видеоигр и их содержания отчасти оправдана. Вместе с тем многие негативные феномены были связаны с новизной этого вида искусства, долгим формирова-

нием особого художественного языка, которым видеоигры говорят с аудиторией, непрофессионализмом творческих групп, занимающихся их созданием, отсутствием внешних институтов экспертизы и оценки, государственных регулирующих механизмов.

В начале третьего десятилетия XXI в. часть этих проблем ушла в прошлое. Например, прошло свое становление уже третье или четвертое поколение геймдизайнеров, программистов и художников, профессионально занятых в этой индустрии, следовательно в целом сформировалась как система профессиональных знаний, так и система передачи профессионального опыта и навыков. Структура творческих групп, занятых созданием видеоигр, также профессионализировалась и усложнилась. Да, с одной стороны, есть достаточно популярные игры создающиеся одиночками-энтузиастами (так называемая инди-индустрия), однако большую часть видеоигр создают многочисленные и профессиональные команды, имеющие консультантов из различных областей науки: от астрономии до истории, от политологии до культуры и искусства.

Значимым фактором, определяющим развитие индустрии видеоигр в 2020-е гг. стала перенасыщенность этого рынка. В силу этого игровые студии стремятся к поиску оригинальных геймплейных систем (способа организации игрового процесса и сообщения игроку определенного эмоционально-деятельностного опыта), сюжетов и стилей.

Игры становятся все более сложными нарративно и повествовательно. Сюжет игры Doom [6], открывшей «эру» игр в жанре 3D-action описывается одной строкой, а геймплей сводился к прохождению одноуровневых лабиринтов и стрельбе по монстрам, проверяя пространственное восприятие и скорость реакции игроков. Описать сюжет, например, игры Disco Elisium [5] невозможно и в нескольких абзацах. Эта сложная постмодернистская история, для понимания которой необходимо не только следовать определенным игровым событиям, но и восстановить прошлое и главного героя-протагониста и мира, в котором происходит действие.

Поиск новых тем и способов нарративности приводит к любопытным экспериментам. Мы считаем представляющим значительный интерес феномен роста популярности восточно-славянского фэнтези в мировой культуре и трансляции через него культурных кодов традиционной русской культуры.

Первые опыты по переносу славянской мифологии и сказок на экраны игровых устройств не увенчались успехом. Согласно результатам исследования по археологии видеоигр, проведенного В. Белецким, руководителем студии Morteshka, за все время существования видеоигр было выпущено всего около сотни игр, где так или иначе затрагивалась тема славянской мифологии [2]. Полностью посвященных славянской мифологии игр – единицы. Хотя серии игр «Златогорье» и «Князь» получили относительный финансовый успех, они фактически не вышли за пределы мирового ареала распространения русского языка. После провала игры «Волкодав: Мечь Серого Пса», сделанной по фильму, снятому по серии книг российской писательницы М. Семеновой, тема славянского фэнтези в играх оказалась надолго закрытой.

На рубеже 2010–2020-х гг. эта тема вернулась в пространство игровой культуры. Можно отметить несколько проектов, транслирующих не только визуальные образы и номены, связанные со славянской культурой, но и механизмы ее межпоколенческой трансляции, культурные смыслы и ценности.

Игра «Thea: The Awakening» [8], безусловно, является коммерческим AAA-продуктом, использующим популярные игровые механики в жанре пошаговой стратегии с элементами карточной настольной игры, отличительной чертой которой является славянская мифология. Наиболее выделяются в этом ряду проекты «Yaga» [9] румынской студии Breadcrumbs Interactive и «Black Book» («Черная книга») российской студии Morteshka [3].

Сюжет «Черной книги» рассказывает о девушке-колдунье Василисе, которая ищет силы победить или перехитрить самого дьявола, чтобы освободить душу своего жениха, покончившего с собой. Игра представляет собой сложный гибрид экономического менеджера (ведение «частной

практики» сельской колдуньи), разговорного симулятора со сложной и разветвленной системой диалогов, ролевой игры и тактической карточной игры. Важно, что студия скрупулезно подошла к воссозданию системы верований Северной России и иных исторических и культурных деталей. Студия Morteshka опиралась на консультации и работы пермского фольклориста К. Э. Шумова, этнографа А. В. Черных, сотрудников архитектурно-этнографического музея «Хохловка» и других специалистов, которые помогли воссоздать исторически достоверную картину мифологических представлений Северной России, визуального облика повседневной жизни и быта, одежды, утвари, строений и т. д. [1]. Сама история не является полностью оригинальной и возникла как в традиционной культуре, так и в литературном славянском фэнтези (например, романах украинского русскоязычного писательского дуэта под псевдонимом Г. Л. Олди – «Пасынки восьмой заповеди» и «Маг в законе»).

Проект Yaga рассказывает историю о заносчивом, но мастеровитом кузнеце Иване, который при встрече с Лихом, потерял свою руку. Несчастья Ивана на этом не заканчиваются – царь дает ему невыполнимое задание, а Баба-Яга, помогающая герою, раскрывает, что царь собрался обмануть его и убить, едва задание будет выполнено. Этот сюжет отсылает нас сразу к нескольким произведениям традиционной славянской и современной российской культуры, объединяет несколько типичных сказочных тропов в историю, действительно обладающую органичной *сказочной логикой*. Стоит отметить, что и герои, и рассказчица (сама Яга) общаются короткими стихами, использующими и лексикон и систему образов славянских мифов и сказок.

Сегодня в разработке находится сразу несколько видеоигровых проектов, использующих славянскую мифологию достаточно эффективно.

Безусловно, профессиональные фольклористы, этнографы, историки и искусствоведы могут обнаружить недостатки и несоответствия как в перечисленных проектах, так и в тех, которым еще только предстоит выйти. Тем не менее это представляется неизбежной частью переноса традиционных смыслов аутентичного мифологического произведения в иную, современную форму. Стоит ли укорять в недостаточной повествовательной и образной точности киносказки Александра Роу или рассказы о ведьмаке польского писателя А. Сапковского, в которых также использованы точно-славянские сказочные и мифологические мотивы?

Куда важнее, что такие проекты, как Black Book или Yaga, транслируют важные базовые ценности восточноевропейской (славянской или российской) культуры в современное культурное пространство. На фоне многочисленных игр, связанных с западноевропейскими культурными кодами (артуриана, мифы Древней Греции) или искажением восточных культурных кодов западными игровыми компаниями (серии игр «Принц Персии», «Assassin's Creed и т. п.), продукты студий Breadcrumbs Interactive являются важной вехой. Они не просто обнаруживают разворот рынка в восточно-европейскую сторону – они сделаны с тщанием и любовью к культуре, частью которой являются создатели, которая является их этнокультурным прошлым, нуждающимся в сохранении в современном мире компьютерных коммуникаций.

Дискуссия о пределах допустимого в неизбежных художественных искажениях оригинального этнокультурного мифологического и фольклорного материала может развернуться с новой силой. Но это также является фактором привлечения внимания к традиционной российской культуре, удивительно богатой и образной, которой в поверхностной массовой культуре постиндустриального общества долгое время не находилось места.

#### **Список литературы**

1. Интервью с Владимиром Белецким – создателем игры Black Book. – URL: <https://skillbox.ru/media/gamedev/interview-vladimir-beletskiy/>, свободный (дата обращения: 21.01.2022).
2. Славянская мифология в играх. – URL: <https://dtf.ru/games/101695-slavyanskaya-mifologiya-v-igrakh>, свободный (дата обращения: 21.01.2022).

3. Черная книга. – URL: [https://store.steampowered.com/app/1138660/\\_/](https://store.steampowered.com/app/1138660/_/), свободный (дата обращения: 21.01.2022).
4. Assassin's Creed. Серия игр. – URL: [https://store.steampowered.com/bundle/757/Assassins\\_Creed\\_Bundle/](https://store.steampowered.com/bundle/757/Assassins_Creed_Bundle/), свободный (дата обращения: 21.01.2022).
5. DiscoElysium. – URL: [https://store.steampowered.com/app/632470/Disco\\_Elysium\\_\\_The\\_Final\\_Cut/](https://store.steampowered.com/app/632470/Disco_Elysium__The_Final_Cut/), свободный (дата обращения: 21.01.2022).
6. Doom. – URL: [https://store.steampowered.com/app/2280/Ultimate\\_Doom/](https://store.steampowered.com/app/2280/Ultimate_Doom/), свободный (дата обращения: 21.01.2022).
7. Prince of Persia: Sands of Time. – URL: [https://store.steampowered.com/app/13600/Prince\\_of\\_Persia\\_The\\_Sands\\_of\\_Time/](https://store.steampowered.com/app/13600/Prince_of_Persia_The_Sands_of_Time/), свободный (дата обращения: 21.01.2022).
8. Thea: The Awakening. – URL: [https://store.steampowered.com/app/378720/Thea\\_The\\_Awakening/](https://store.steampowered.com/app/378720/Thea_The_Awakening/), свободный (дата обращения: 21.01.2022).
9. Yaga. – URL: <https://store.steampowered.com/app/888530/Yaga/>, свободный (дата обращения: 21.01.2022).

УДК 39(47)

**Родцевич А. П.**

*Белорусский государственный университет культуры  
и искусств, Минск*

## **НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ: СПЕЦИФИКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

На сегодняшний день в белорусском искусствоведении существует проблема отсутствия целостного подхода при исследовании отечественного научно-критического текста. Как правило, науковедческие исследования Беларуси представлены историей науки, систематикой областей знания, а также теорией и методологией, характерной для отдельных практик народного творчества. На современном этапе развития научно-критической мысли в сфере белорусского народного творчества назрела необходимость в систематизации и осмыслении всех предыдущих теоретических наработок.

Как отмечает Е. Сахута, традиционное искусство Беларуси исторически развивалось в двух направлениях: как домашнее ремесло для личных нужд, и в виде художественных промыслов, предназначенных для продажи [1, с. 4]. Постепенно данная тенденция видоизменилась ввиду естественных причин (геополитических, экономических и тому подобное), что привело к современному состоянию народного творчества, существующего уже в четырех основных формах. Назовём их: 1) народное творчество, продолжающее свое развитие в естественной среде; 2) творчество мастеров, продолжающих старинные традиции местного народного ремесла или промысла; 3) промыслы, развивающиеся стихийно; 4) промыслы, организованные на государственной основе [1, с. 15–16]. Несомненно, такое положение вещей наложило своеобразный отпечаток на научные исследования в данной области знаний.

В Беларуси к различным аспектам традиционного искусства обращались такие исследователи, как Н. Высоцкая, В. Жук, М. Романюк, А. Скоробогатченко, О. Лобачевская, З. Можейко, И. Назина, Ю. Чурко, Г. Шауро, Н. Яконюк и другие. Предметом изучения отечественных авторов становятся такие элементы творчества народа, которым по-своему присущи актуальные искусствоведческие вопросы современности: от поисков смысла художественных творений до индивидуальных конструктивных принципов, лежащих в основе современного народного искусства – как художественных, так и научно-критических.



Цель статьи – выявить специфику белорусских научных исследований в сфере народного творчества.

Проанализировав отечественные издания различного вида о народном творчестве (энциклопедии, справочники, научные статьи, кандидатские и докторские диссертации и прочее), мы обнаружили ряд тенденций, под влиянием которых происходило формирование научно-критической мысли Беларуси.

Как правило, основными направлениями в исследованиях стали:

- народное творчество в целом на разных этапах своего существования;
- исследования отдельных видов народного творчества;
- изучение региональных особенностей какого-либо вида традиционного искусства;
- работы, посвященные возрождению отдельных видов народного творчества;
- работы, посвященные какому-либо одному (или нескольким) произведениям традиционного искусства;
- работы, посвященные реконструкции и модификации предметов народного творчества;
- работы компаративной направленности;
- существование народного творчества в социуме;
- исследования различных техник традиционного искусства;
- творчество народных мастеров и исполнителей;
- переход народного творчества в профессиональную сферу;
- семиотика традиционного искусства и так далее.

Среди отличительных особенностей научных работ необходимо указать следующие:

- качественная неоднородность;
- опора на исследовательские труды соотечественников и авторов ближнего зарубежья;
- подверженность идеологическому влиянию и запрет на определённые темы в советский период;
- наличие определенных тематических «белых пятен»;
- неординарность исследований в информационную эпоху.

Изучение народного творчества именно как результата научно-критической деятельности становится, по этой причине, синонимом изучения процессов, происходящих в самой науке, в том, что образует совокупность ее содержания и выражения: тематики и проблематики, исследовательских методов и аналитических подходов, своеобразия форм описания, научного языка и тому подобного. Специальную область исследования представляет соотнесение всех этих особенностей со спецификой существования в современную эпоху.

Таким образом, научные работы о белорусском народном творчестве связаны с аспектами бытования традиционного искусства на разных исторических этапах. Как правило, разработки носят теоретическую и историческую направленность. На сегодняшний день в отечественном искусствоведении имеется явная необходимость выполнения крупного теоретико-методологического исследования, где предметом изучения должен выступить процесс эволюции научно-критической мысли традиционного искусства Беларуси. Накопленный материал требует обобщений, поиска оптимальной модели построения теоретической концепции в единстве всех составляющих. Это позволит раскрыть основные векторы исследовательских наработок, уже получивших научное осмысление, а также обратиться к малоизученным областям знания о народном творчестве. Результат данной работы позволит увидеть общую картину, взаимосвязи процессов и возможные перспективы в изучении традиционного искусства Беларуси.

#### **Список литературы**

1. Сахута, Я. М. Народнае мастацтва Беларусі: традыцыі і сучаснасць / Я. М. Сахута. – Мінск: Полымя, 1982 с. – 24 с.

## **РЕКВИЕМ ПО ИГРЕ ИЛИ ВСТРЕЧНЫЙ МАРШ: О ПРЕЖДЕВРЕМЕННЫХ ОПАСЕНИЯХ ПО ПОВОДУ ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Прежде чем коснуться состояния современной игровой культуры, следует обратиться к самому понятию игры. Существует множество определений игры, которые выводятся исходя из разных позиций. Так, Йохан Хейзинга полагает, что игра существует до возникновения культуры, так как культура образуется человеческими сообществами, но «животные вовсе не дожидались появления человека, чтобы он научил их играть» [12, с. 21]. Следовательно, игры животных и людей имеют общие основания. Ойген Финк видит игру принципиально иначе. Он относит ее к основным феноменам именно человеческого бытия, утверждая: «Играть может только человек. Ни животное, ни бог играть не могут» [11, с. 338]. Следует согласиться с логикой О. Финка: Бог заранее ведает ход и результат любой игры, а животные «играют» в соответствии с жесткой генетической программой, не допускающей произвольных, непредсказуемых вариантов. При всем разнообразии трактовок игры можно тем не менее выделить черты, определяющие основания этого феномена. Прежде всего это внеутилитарная направленность, отделяющая игру от производительной предметно-прикладной деятельности, главной целью которой является реально-практический результат, выходящий за пределы самого действия. Вторым признаком выступает условный характер игрового действия: осуществляясь в реальности, оно происходит по конвенционально (по договоренности) принятым игроками правилам, которые могут произвольно меняться. Условно-символическим, имитативным значением обладают также игровые аксессуары и место воплощения игры. Важнейшими свойствами игры можно полагать искреннее переживание чувства вовлеченности и получение удовольствия от самого процесса игрового действия, а также непредсказуемость перипетий его развития и результатов.

Возникновение подлинной игры без означенных выше признаков невозможно. Разумеется, реальная игровая культура включает множество явлений, представляющих игру не в ее «чистом» виде, а в сочетании с иными аспектами, исходящими от внеигровых контекстов, различий в позициях «участников» и «зрителей» и т. д. Сложность современной игровой культуры, динамичное разнообразие входящих в нее явлений приводит к значительным разночтениям в оценке ее современного состояния.

Получила широкое распространение позиция, согласно которой игровая культура находится в кризисном или даже катастрофическом положении. Возникающая при этом картина впечатляет. По мнению сторонников такой позиции, воплощенное в игре единство ритуала, культа, оргии, магии, мистериальности, опыта, практики, искусства и слова, присущее архаическим обществам, «утрачено в цивилизационной плотности социальных стандартов и тиражности медиатехнологий» [5, с. 243]. Впрочем, другие критикуют как раз архаику, видя в откате в прошлое, к архаичным формам культуры, поражающую игровую культуру тенденцию «варваризации». Последняя в свою очередь ведет к упрощению моральных норм, мифологизации жизни, стремлению элиты общества подавить другие социальные слои, откровенной пропаганде насилия, жестокости, культа физической силы [9, с. 184]. Неудивительно, что современное игровое пространство «заполнилось „суррогатом“ игрового бизнеса – шоу, азартными играми, состязаниями на грани дозволенного и недозволенного», которые «откровенно чужды нашей культуре» [Там же, с. 181]. Не забыты и компьютерные игры: они в виртуальном пространстве порождают «виртуальную ответственность» (т. е. мнимую, фиктивную), – явление крайне опасное, поскольку «виртуальная ответственность имеет своим следствием духовный беспредел и хаос» [Там же, с. 183], а также культивируют насилие, беззаконие, низменные чувства, потребительство и пр.

Вполне логично, что в результате действия подобных обстоятельств наступает явный кризис игры и игровой культуры, ведущий «к вырождению собственно игры и подмене ее игровым суррогатом» [8, с. 33]. Проявления этого кризиса видятся в том, что основами мотивов игровой деятельности становятся «гедонистическая подоплека, азарт, жажда развлечений», уходит «развивающий и созидательный характер игры», «на смену настольно-печатным приходят электронные, компьютерные, виртуальные игры», а также «в интенсивном проникновении в игровую культуру парафольклорного творчества – “черный юмор”, игрушки-“страшилы” и пр.» [Там же, с. 21].

Представляется, что приведенные утверждения о «вырождении» и кризисе игровой культуры заслуживают некоторых уточнений. Несколько странным выглядит тезис о «гедонистической подоплеке, азарте, жажде развлечений» как негативных аспектах. Нет смысла приводить суждения мыслителей-классиков, практически единодушно утверждавших принцип получения удовольствия от процесса игры в качестве ее фундаментальной характеристики. То же самое относится к игровому азарту, без переживания которого игра теряет живое звучание и собственно смысл. Настольные игры также преждевременно отправлять в отставку: так, например, Е. А. Андреев по материалам конкретных исследований показывает, что «число новых субъектов, увлекающихся настольными играми, растет. Это создает культурный субстрат для развития настольной субкультуры как части более широкого культурного пространства гик-культуры» [2, с. 119]. Далее – о «жажде развлечений»: игра, даже когда она используется как технология в образовательных, тренировочных, поисковых (т. е. относительно прикладных) целях, включает развлекательные аспекты, обеспечивающие эффективность достижения результатов [См., напр.: 10]. Напоминать о ценности развлекательных сторон собственно досуговых игр, не связанных с извлечением сугубо практической пользы, представляется излишним. Что же касается «парафольклорного творчества», – «черного юмора», «страшилок» и пр., – то эти проявления фольклорного и постфольклорного творчества, обладающие помимо игрового характера когнитивным и креативным потенциалом, насчитывают многовековую историю и продолжают органично существовать в глобальных масштабах, в то же время отчетливо воплощая этнонациональную специфичность. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к обширному массиву публикаций по данной тематике. Более того, в актуальной культурной ситуации «черный юмор» выступает в том числе спонтанной игровой реакцией сопротивления нагнетанию «катастрофизма» современными СМИ [См., напр.: 3]. Поэтому рассматривать такие явления как симптомы кризиса игровой культуры представляется не совсем корректным.

Тем не менее пафос сторонников обличения современной игровой кризисности не идет на убыль. Сетую на утрату игровой культурой ее этнического своеобразия, они видят спасение в возврате к традиционным культурным ценностям [9, с. 184]. Идея, несомненно, благородная, но вряд ли в полной мере осуществимая. В статье, посвященной актуализации традиционных игр, А. В. Кыласов, защитивший в 2021 г. докторскую диссертацию «Роль этноспорта в современной игровой культуре», пишет: «Анализ мировой ситуации позволяет утверждать, что традиционные игры становятся субъектами событийного туризма» [6, с. 76]. Далее автор предлагает создание туристическо-этнографических зон, оснащенных рекреационными комплексами и музейными объектами, в связи с чем «проведение русских традиционных игр должно быть сосредоточено в границах Золотого кольца России» [Там же]. Понятно, что традиционные игровые формы выступают в таком контексте по сути в качестве аттракционов для туристов, о массовом их распространении речи не идет. Таким образом, реставрация традиционных игровых традиций мало в чем может повлиять на ситуацию в целом. Вкупе с усилением тенденции «играизации» современного культурного пространства это порождает пессимистические оценки состояния игровой культуры. Отчетливо это выражено, например, в статье доктора философских наук С. С. Аванесова «Антропология игры» [1].

Вот некоторые результирующие положения этого текста: игра свидетельствует о неспособности к реальной деятельности и иллюзорно компенсирует такую недееспособность; на любую возникающую проблему современное общество реагирует карнавалом; это свидетельствует об инфан-

тельности, несерьезном отношении к жизни, неверии в свои силы и безответственности в столкновении с реальными проблемами. Игровая культура – это пространство, заполненное имитациями, репродукциями и ремейками при отсутствии оригинала. В таком игровом поле человеческая личность аннигилируется, а сам человек становится потребляющим телом, обитающим «в пространстве и ритме тотальной игровой тавтологичности». Из этого следует общий диагноз современной игровой культуры: антропологическая деформация, ведущая к замене труда и творчества имитацией и мимикрией «в ущерб творчески-созидательному, конструктивному» [Там же, с. 211–212]. Следует отметить, что в этой апокалиптической картине ведущая роль отводится именно игре.

В связи с этим целесообразно привести мнение доктора философских наук Т. Г. Лешкевич, анализирующей как раз сущностные субъектные состояния и свойства человека, включенного в игровую деятельность. Она аргументированно утверждает, что игровая активность «воплощает собой синкретичное единство ассоциативно-образного, понятийного и ролевого способов освоения мира и представляет человека в интегральной совокупности его способностей»; далеко «не случайно среди компонентов игрового познания особое место принадлежит упражнениям интеллектуальным»; вместе с тем «игровое познание способствует развитию практически всех структурных элементов сознания, в нем сочетаются эмоциональные, волевые и интеллектуальные побуждения» [7, с. 63–64].

Перед нами, мягко говоря, совершенно различные оценки одного и того же объекта – современной игровой культуры. В одной – крошечный катастрофизм, в другой – полный оптимизм. Какая же из позиций наиболее соответствует реальному положению дел? Попробуем разобраться, обращаясь к наиболее, на наш взгляд, существенным аспектам.

Прежде всего стоит обозначить несостоятельность мифа о прекрасной игровой культуре прошлого и никуда не годной современной. Во многих текстах эта мифологема представлена явно или опосредованно. С ней в том числе связаны призывы возрождения прежних игровых явлений. Однако развитие культуры демонстрирует неизбежность смены одних игровых форм другими, причем не по принципу «лучше» или «хуже», а в соответствии с условиями актуальных и объективных социокультурных трансформаций. Каждому историческому периоду присущ свой игровой комплекс, включающий позитивные и негативные аспекты, порождающий и в те времена, и позже разноречивые оценки. Подчеркнем, что развитие и смена игровых форм, – при всей субъективной значимости, – процесс объективно неизбежный. Чтобы убедиться в этом, достаточно, например, ознакомиться с интерпретацией этого положения в работе Н. А. Хренова «Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры» [13], хотя материалы, свидетельствующие об этом, составляют обширный массив. Отсюда следует, что современные состояния игровой культуры некорректно оценивать с позиций «лучше, чем раньше» или «хуже». Любой тип этой культуры включает свои плюсы и минусы, однако оцениваются они, как и специфичность представленных в данном типе игровых явлений, исходя из исторически конкретного социокультурного контекста.

Поскольку наиболее интенсивно процессы развития игровой культуры происходят в виртуальном мире компьютерного пространства, они и вызывают резкую критику со стороны сторонников идеи «игрового катастрофизма». Поэтому далее предлагается рассмотреть аспекты именно этого проблемного поля, причем не в формате отвлеченных «философских» или «публицистических» конструкций, а на материалах конкретных исследований.

Вспомним тезис о «потребляющем теле», лишенном творчески созидательного, конструктивного начала. Из множества примеров категорически обратного можно привести явление «Машинимы», возникшее относительно недавно. Машинимой называют создание игровых видеосюжетов (от минутных до полнометражных) на основе компьютерных игр и выполненных в их технологиях. Однако это не вариации игр, а самостоятельные визуальные произведения, требующие создания персонажей, сюжета, умений раскадровки и монтажа и т. д., т. е. всего того, что входит в мас-

терство кинематографиста. Машинима соединяет компьютерную графику, трехмерную анимацию и выразительные средства игрового кинематографа. Причем диапазон возможностей, предоставляемых компьютерными технологиями, позволяет обратиться к такому виду творчества каждому желающему, – Машинима демократична. Важно отметить: Машиниму порождает именно игровой опыт, но его творческое переосмысление и развитие выводит «на совершенно новый уровень: кинематографический медиум, способный составить конкуренцию конвенциональному кинематографу» [4]. Пример Машинимы конкретен, но симптоматичен: погружение в игровой мир не только не лишает участника творческих свойств, но способно стимулировать креативные выходы за пределы собственно игрового пространства.

Группа британских ученых из Ноттингемского университета в результате эмпирических исследований установила, что участие в компьютерных играх, в том числе даже в жанре экшн («стрелялках»), не снижает, а развивает когнитивные навыки игроков. Более того, при сравнении «игроки в видеоигры превзошли игроков, не играющих в видеоигры, по трем различным когнитивным процессам: переключению задач, восприятию времени менее чем за секунду и вниманию» [16, р. 409]. Другие исследования также подтверждают, что видеоигры могут оказывать положительное влияние на когнитивные способности игроков и способствовать их развитию.

Ученые из норвежского Арктического университета Мелания Борит и Йорн Вейнс проанализировали игры, направленные на привлечение внимания к экономическим и экологическим проблемам, причем привязанным к конкретному региону. В результате исследований было установлено, что такие игры потенциально включают также изучение культуры жителей, языков, мифологий, устройства власти, политики, экономики и т. д. Было отмечено, что участие в играх предоставляет игрокам свободу в выборе вариантов решения реальных проблемных ситуаций, позволяя ощутить как системный контекст своих действий, так и последствия этого выбора. Основным выводом исследования: «В свете нынешнего внимания к воздействию человека на окружающую среду, размышления о том, как люди понимают свои отношения с системами ресурсов, от которых зависит человеческое общество, слишком важны для игр, чтобы не относиться к ним серьезно» [14]. К аналогичным выводам приходят исследователи, анализирующие игры, содержание которых представляет по сути игровое моделирование возможных состояний политической культуры в будущем. Австралийский ученый Робби Фордайс подчеркивает: миры игр – это важные пространства, позволяющие более точно оценить прошлое, но они же помогают представить политическое будущее через игровые эксперименты [15, р. 294].

Особого внимания заслуживает позиция американского исследователя, доктора педагогики Карен Шрайер, посвятившей многие годы воспитанию с помощью игр морального мышления, навыков, связанных с моралью, умений решать нравственные дилеммы, проблемы и вопросы. Итоги ее многолетних изысканий (включавших эмпирические и экспериментальные методики) представлен в вышедшей в 2021 г. книге «We the Gamers: How Games Teach Ethics and Civics» («Мы, геймеры: как игры учат этике и гражданственности») [18] и ряде других работ. К. Шрайер показывает, как участие в играх (в том числе компьютерных) способствует размышлениям игроков о собственной идентичности или предубеждениях, как игровой формат обеспечивает широкомасштабное участие людей в решении сложных реальных проблем, связанных с ксенофобией, изменением климата, состоянием здравоохранения, инокультурным влиянием и др. Кроме того, такие игры «можно использовать для рассмотрения того, как мораль людей динамично меняется в зависимости от конкретных социальных контекстов и сообществ» [17, р. 307]. Добавим, что аналогичный подход предполагается и в понимании морально-нравственных аспектов самой игровой культуры.

В этом смысле ученые, разумеется, не упускают из вида негативные аспекты игровых практик. По словам К. Шрайер, игры часто рассматриваются как вызывающие проблемы, а не как попытки решить или соучаствовать в решении моральных проблем. Более того, игры часто изучаются с точ-

ки зрения их негативного морального воздействия (например, вызывая насилие или зависимость), а не с точки зрения того, как они могут вовлечь игроков в принятие моральных решений, этическое мышление или размышления о ценностях [Там же, р. 311]. Таким образом, диапазон культурного потенциала современного игрового мира весьма широк и включает возможности его воплощения в самых различных модальностях: от негативной до высокоценной в социокультурном смысле.

Подытоживая изложенное, можно сделать краткие выводы:

– современная игровая культура представляет собой чрезвычайно разнообразное по содержанию явление, причем это разнообразие интенсивно растет;

– состояние современных игровых явлений и их содержание определяется не их мифическими «пороками», а объективными, реально действующими социокультурными контекстами, тенденциями и потребностями;

– алармистские настроения, ведущие к негативной оценке современного игрового пространства, строятся на некорректном, односторонне тенденциозном «обыгрывании» исключительно отрицательных аспектов явления;

– такие оценки, кроме прочего, связаны с отсутствием понимания особенностей исторического процесса развития игровой культуры и объективных факторов, закономерно обуславливающих ее современное состояние;

– в таких подходах явно недооценивается или упускается позитивный потенциал современных игровых явлений, реализующийся в том числе в реальных игровых практиках;

– более полная реализация такого потенциала связана с уровнями культуры пользования играми со стороны как самих участников, так и социокультурных систем, сопровождающих эти процессы; т. е. это задача культурной политики, осуществляемой в разных масштабах.

#### **Список литературы**

1. Аванесов, С. С. Антропология игры / С. С. Аванесов, Е. И. Спешилова // Вестник ТГПУ. – 2012. – № 4 (119). – С. 208–213.

2. Андреев, Е. А. Формирование и уровень развития гик-культуры настольных игр в России / Е. А. Андреев // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 2 (50). – С. 115–121.

3. Губанов, Н. Н. Черный юмор: превращение трагедии в абстрактную идею / Н. Н. Губанов, Л. О. Рокотянская, Н. И. Губанов // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. – 2018. – № 3. – С. 328–340.

4. Исмукова, Я. А. Вне игры: о Машиниме и новой образности / Я. А. Исмукова // НЛЮ. – 2019. – № 4. – URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2019/4/vne-igry-o-mashinime-i-novoj-obraznosti.html>.

5. Кребель, И. А. Феномен игры в медиа-размерности культуры / И. А. Кребель // Омский научный вестник. – 2012. – № 5 (112). – С. 241–244.

6. Кыласов, А. В. Актуализация русских традиционных игр / А. В. Кыласов // Культурное наследие России. – 2016. – № 2 (13). – С. 73–77.

7. Лешкевич, Т. Г. Синергия игры и сознание субъекта / Т. Г. Лешкевич // Вестник КРСУ. – 2018. – Т. 18. – № 10. – С. 61–65.

8. Репринцева, Е. А. Проблемы и тенденции в развитии игровой культуры молодежи: тревоги и сомнения / Е. А. Репринцева // Психолого-педагогический поиск. – 2006. – № 4. – С. 19–34.

9. Репринцева, Е. А. Современная молодежная игра в зеркале трансформации традиционной русской культуры: что делать социальному педагогу? / Е. А. Репринцева // Вестник Костромского гос. ун-та. Сер.: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. – 2012. – Т. 18. – № 1-1. – С. 181–190.

10. Самосенкова, Т. В. Технология «эджтейнмент»: к истории вопроса / Т. В. Самосенкова, И. В. Савочкина // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. – 2017. – № 28 (277). – С. 142–149.

11. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк / пер. с нем. А. В. Гараджа, Л. Ю. Фуксон. – Москва: КаНОН+: Реабилитация, 2017. – 432 с.

12. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова. – Москва: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

13. Хренов, Н. А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н. А. Хренов // *Общественные науки и современность*. – 2001. – № 2. – С. 167–180.
14. Borit, M. Better Game Worlds by Design: The GAS Framework for Designing and Analyzing Games Based on Socio-Ecological Systems Thinking, Demonstrated on Nufjord (2017) / M. Borit, J. Weines // *Games and Culture: a journal of interactive media*. – 2021. – URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/15554120211027109>.
15. Fordyce, R. Play, History and Politics: Conceiving Futures Beyond Empire / R. Fordyce // *Games and Culture: a journal of interactive media*. – 2020. – № 3 (16). – Pp. 294–304.
16. Nuyens, F. M. The Empirical Analysis of Non-problematic Video Gaming and Cognitive Skills: A Systematic Review / F. M. Nuyens, D. J. Kuss, O. Lopez-Fernandez, M. D. Griffiths // *International Journal of Mental Health and Addiction*. – 2019. – № 2 (17). – Pp. 389–414.
17. Schrier, K. Designing Games for Moral Learning and Knowledge Building / K. Schrier // *Games and Culture: a journal of interactive media*. – 2019. – № 4 (14). – Pp. 306–343.
18. Schrier, K. We the Gamers: How Games Teach Ethics and Civics / K. Schrier. – Oxford University Press, USA, 2021. – 402 p.

УДК 808.55

**Суленёва Н. В.**

*Санкт-Петербургский государственный  
институт кино и телевидения*

## **МЕТОД ИГРЫ В ТРАДИЦИОННОМ ЧТЕНИИ ТЕКСТА КАК БАЗОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В РАБОТЕ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ**

В современной науке широко рассматривается понятие «традиционное чтение». Соглашаясь с исследованиями А. А. Аронова, мы считаем, что «если рассматривать отношение людей к книге, печатному слову в качестве одного из индикаторов реального состояния культуры, то можно сказать, что она находится на сегодняшний день в бедственном положении» [1, с. 228]. Традиционное чтение, как справедливо отмечает Л. И. Скворцов, выстраивает «коммуникативно-трансляционное-трансмутационное... внутри- и межпоколенное взаимодействия людей в рамках той или иной культуры» [7, с. 205]. Накопленные в прошлом данной культуры смыслы и значения начинают осознаваться читателем именно в традиционном чтении.

Внимательное, вдумчивое чтение приводит в работу воображение актера, порождает его заинтересованность. По определению известного исследователя психологии творческой деятельности Г. Рибо [5], это воспроизводительное воображение, дающее ассоциации из сферы памяти. Все эти восстановления являются повторениями, а творческое воображение требует нового, это его собственный существенный признак, это уже воспроизведение и создание, то есть способность творить посредством образов (*видений*).

Ведя речь о первоначальном исследовании литературного произведения – традиционном чтении, необходимо проанализировать фактор воли, дающий возможность сосредоточенного познания материала: «какая из форм деятельности духа наиболее аналогична творческой деятельности? Волевая деятельность, – отвечаю я без малейшего колебания» утверждает Г. Рибо [5, с. 101]. Думается, что при отсутствии на сегодняшний день такого понятия, как «культура чтения», волевая деятельность актера при знакомстве с литературным текстом становится важнейшим условием, наряду с удовольствием. При таком подходе книга становится собеседником для актера, возникает виртуальный диалог, в котором книга и читатель познают друг друга.

Само собой разумеется, что сопереживание предстает не просто как взволнованное отношение к прочитанному, при котором текст нравится или не нравится. Мы исходим из того, что чтение –

прежде всего внутренняя работа, уяснение своего и чужого жизненного опыта, направления мысли, как бы вторая жизнь, дарованная нам автором, в которой мы участвуем всеми силами своей души, входим с ним в диалог. Чтение является своего рода поступком, который мы в воображении совершаем вместе с автором.

Так Г. М. Козинцев [2, с. 14] ставит вопрос об умении читать и говорит о расширении круга собственных ассоциаций, об эмпатии актера, т. е. способности к отзывчивости. Возникающий при традиционном чтении эмоциональный фактор, сохраняет при дальнейшем воплощении на сцене новизну, яркость чувственной атмосферы. Аффективный (эмоциональный) и бессознательный факторы, срабатывающие при традиционном чтении, провоцируют в дальнейшем работу фантазии актера.

Аффективный элемент относится к началу, к возникновению творческого процесса, так как творчество предполагает потребность, желание, стремление. При аффектации читатель в процессе общения с литературным текстом, испытывает различные формы чувств. Именно первое впечатление от прочитанного является общей формой творчества. Нельзя не согласиться с А. А. Потебней, что частная форма творчества содержит элементы общей, но в ней аффективные состояния становятся материалом для индивидуального творчества актера, «когда читатель переживает чувства героев, отождествляет себя с ними. Это эстетическое творчество, диалог» [4, с. 133].

Фактор воли и фактор вдохновения при традиционном чтении рождают в читателе, удовольствие, оживляющее не только страницы книги, но и будоражащее его творческое воображение.

Необходимо отметить, что эмоция, таким образом, обслуживается воображением и сказывается в результате в целом ряде фантастических представлений и образов, которые возникают у актера при традиционном чтении и служат как бы вторым выражением. И вновь мы возвращаемся к идее эстетической иллюзии, которая является источником тех чувств и фантазий, которые сопровождают деятельность актера при создании сценической версии художественного произведения.

Понять художественное произведение – это значит прежде всего проникнуться им, войти в его мир, пережить, прочувствовать и уже на этой основе поразмыслить над ним, чтобы в дальнейшем дать возможность пережить и почувствовать то же зрителю. Нельзя не согласиться с М. Маклюэном [3], что чувственное вовлечение в текст позволяет актеру реагировать на каждую возникающую ситуацию, отзываться тоном и внутренним жестом, словно на собственный акт говорения.

Нет необходимости доказывать, что при традиционном чтении художественного произведения актер выявляет свои, индивидуальные смыслы и в ходе этой деятельности порождает коммуникативные интересы.

Думается, что в традиционном чтении-желании читатель, погружаясь в текст, невольно начинает рассматривать себя как персонаж, который присутствует в произведении, пусть скрытно, и один лишь понимает то, чего не понимают подчас партнеры по диалогу; у него двойной слух.

Перечитывание повышает степень текстового разнообразия и множества: перечитывание выводит текст за рамки внутренней хронологии (это произошло «до» или «после того»), приобщая его к мифическому времени (где нет ни «до», ни «после»), к поиску вариаций в соединении несходных комбинаций. По сути дела у актера могут развиваться умения «комфортабельного чтения», которое и представляет собой традиционный тип отношения к тексту.

Этап традиционного чтения художественного текста в сценической речи [9] сопоставим с ритуалом этикетного знакомства, когда необходимо составить представление об адресате и произвести на него впечатление. Апеллируя к терминологии этикета, функция традиционного чтения есть фатическая функция «общения» (контактоустанавливающая) актера и художественного текста, когда устанавливается контакт и перспектива дальнейшей совместной деятельности.

Акцентируя внимание на том, что традиционное чтение является чтением-наслаждением и чтением-удовольствием, которое будоражит фантазию, хотелось бы сослаться на наше учебное пособие [8], где отмечается, что речевые коммуникативные системы текста, способствующие диало-



гизации общения в конструкции «читатель – текст – автор», раскрываются на более высоком уровне постижения текста актером. Чтение литературного произведения, которое является формой фиксации авторских мыслей, идей, знаковой системой коммуникации людей, становится особым видом деятельности для актера. Процедура его работы с текстом, следующая за традиционным чтением, более организационно-упорядоченная и центрируется вокруг семиотической системы авторского произведения. Данная практика более глубоко выявляет смыслы, вложенные в художественный текст автором, за счет определенных методик и процедур чтения.

С этой точки зрения второй этап работы можно определить как научное чтение. Интерес вызывает гегелевское определение, обозначенное как осознанный вид деятельности человека, так называемое «смысловое чтение». Важно, что в смысловом чтении ведущее место занимает понимание прочитанного. Безусловно, от того, как понял актер то или иное произведение, зависит его интерпретация, оценка, а в дальнейшем и сценическая версия художественного текста. В продолжении вышесказанного, уместно предположить, что научное чтение текста есть ключ к разгадке кодовых мест в пространстве произведения. Понимание произведения подобно решению задачи в математике или детективному расследованию. Оно состоит в отборе правильных элементов ситуации и в соединении их в том или ином соотношении, в придании каждому из них определенного веса, влияния и степени важности.

Познавательная деятельность актера в отношении художественного текста при научном чтении направлена на выработку объективных, обоснованных знаний о тексте, выявление особенностей художественного текста, его закономерностей, то есть определение авторского стиля. Петербургский социальный психолог В. Е. Семенов [6] отмечает, что этот вид деятельности освобождает читателя от субъективных состояний и имеет «библиотерапевтический эффект». В эстетическом же аспекте нас интересует то, что оно пробуждает чувство гармонии и порядка.

В научном чтении заложены первые элементы перевода смысла текста в любую другую форму его закрепления, и важным фактором расшифровки произведения является фактор общего тона произведения, состоящий из следующих моментов:

- общий культурный фон, который включает в себя системы социальных норм, ценностей, художественных канонов, стереотипов; этот текстовый срез в дальнейшей работе будет способствовать документальности, подлинности, современности информации в постановке;
- групповые нормы и ценности, понимание которых в дальнейшем позволит актеру воздействовать на определенного зрителя в нужном направлении, не дискредитируя явления жизни, поднимать нравственные проблемы;
- уникальная жизненная система персонажа, которая определит ведущую идею будущей сценической версии художественного произведения и способ общения с реципиентами.

Для достижения в речи максимальной безыскусственности и простоты необходимо читать вслух. Думается, что вполне уместно говорить о чтении вслух при научном подходе к литературному произведению, так как озвучивание приближает письменную речь к устной разговорной, разрушающей при воплощении текста границы сцены, позволяет строить диалог со зрителем. Модели устной разговорной речи, построенные на основе научного чтения, выступают в качестве гипотез актера. Так, виртуальные «контакты» со зрителем будут строиться на модели изучаемой текстовой реальности, находящейся над жизненной практикой. В этом выкристаллизовываются законы естественного языка – языка беседы.

Эти прямые «контакты» с читателем, существующие в художественных текстах, могут служить своеобразным компасом для актера в период работы над стилистикой произведения, о которой говорилось выше. Тональность доверительной беседы с людьми, способными легко понять всякое новое наблюдение автора, каждый его намек, – такая тональность должна стать главной в будущем спектакле.

Определение эмотивных мест в тексте при научном чтении диктуется реальной целью читателя: вызвать напряжение словом, которое приковывает зрителя. По мнению У. Эко, читатель прив-

носит в процесс чтения «свое вполне обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные убеждения, и таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе» [11, с. 27]. Фундаментальные ценностные установки научного чтения соответствуют предметности и объективности познания текста и его интенции на изучение все новых смыслов, открывающихся актеру в художественном тексте и направляющих на сценическую интерпретацию литературного произведения.

#### **Список литературы**

1. Аронов, А. А. Мировая художественная культура. Россия. Конец XIX – XX век: учеб. пособие для учащихся ст. кл. гимназий, лицеев, колледжей и шк. гуманитар. профиля, а также для студентов гуманитар. вузов. – Москва: АЗ, 1999. – 360 с. ISBN 5-8895-031-9.
2. Козинцев, Г. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3 / Г. М. Козинцев; сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовских. – Ленинград: Искусство, 1983. – 502 с., портр.
3. Маклюэн, М. «Понимание MEDIA» – внешние расширения человека / М. Маклюэн; пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – Москва; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2003. – 464 с.
4. Потебня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Киев: СИНТО, 1993. – 192 с.
5. Рибо, Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств / Т. Рибо. – Минск: Харвест, 2002. – 784 с. – ISBN 985-13-0844-7.
6. Семенов, В. Е. Искусство как межличностная коммуникация (Социально-психологические концепции) / В. Е. Семенов. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. – 200 с.
7. Скворцов, Л. И. Теоретические основы культуры речи / Л. И. Скворцов. – Москва: Просвещение, 1980. – 352 с.
8. Суленёва, Н. В. Сценическая речь. Онтологический смысл звуков русской речи: учеб. пособие / Н. В. Суленёва. – Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2021. – 143 с.
9. Сценическая речь в театральном вузе. Вып. 1 / сост. и отв. ред. проф. И. Ю. Промптова. – Москва: ГИТИС, 2006. – 187 с. – ISBN 5-7196-0261-5.
10. Эткинд, Е. Г. Разговор о стихах / Е. Г. Эткинд; Фонд содействия развитию современной литературы «ЛЮДИ И КНИГИ». – Санкт-Петербург: ГРИФ, 2019. – 416 с.

УДК 008.001(470.661)

**Ярычев Н. У.**

*Чеченский государственный университет имени  
А. А. Кадырова, Грозный*

### **ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ АКТУАЛЬНОЙ МЕМОРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕЧЕНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

На сегодняшний день сохранение национальной культуры является одним из приоритетных направлений культурной политики Чеченской Республики, закрепленным в целом ряде стратегических государственных документов («Государственная программа Чеченской Республики «Развитие культуры и туризма в Чеченской Республике»», «Концепция государственной национальной политики Чеченской Республики», «Стратегия социально-экономического развития Чеченской Республики до 2035 года», «Единая Концепция духовно-нравственного воспитания и развития подрастающего поколения Чеченской Республики» и др.). Так, например, в «Государственной программе «Развитие культуры и туризма в Чеченской Республике»» в качестве наиболее значимых целей ее реализации указываются помимо прочих «сохранение историко-культурного наследия и уникальных природно-ландшафтных особенностей Чеченской Республики для будущих поколений» [1, с. 11].

К историко-культурному наследию, согласно указанным выше документам, относятся следующие явления культуры.

1. Религия (традиционный ислам – суфизм). В «Концепции духовно-нравственного воспитания и развития подрастающего поколения Чеченской Республики» неоднократно подчеркивается мысль о том, что традиционный ислам (суфизм) является одним из оснований, «на которых развивалась, крепла и держалась земля чеченская на протяжении своей многовековой истории. Чеченский народ, пронизанный духом суфизма, только тогда справлялся с жизненными неурядицами, когда каждый человек осознавал, что он является членом единого организма, единого пространства, единого духа и что здесь, на земле, у него есть обязанности перед Отечеством и потомками» [2].

Ислам (суфизм) во всех официальных документах убедительно рассматривается как значимый источник нравственно-гуманистического потенциала, необходимого для развития любой культуры и формирования следующих ценностей:

- межнациональное доверие и согласие, позволяющее осуществлять мирное разрешение межэтнических проблем и конфликтов;

- толерантность по отношению к истории, языку и духовному опыту других народов;

- высокая культура межнационального общения на основе народных традиций, ценностей российской и мировой культуры.

2. Национальный язык.

В современных условиях, по словам Р. С. Ильясовой, чеченский язык испытывает серьезное влияние со стороны русского языка, становясь постепенно языком бытового общения. Следствием этого становится утрата «носителями языка целых пластов лексики, таких, как названия животных, растений, терминов производства и даже такой части речи, как числительное» [3, с. 534]. Между тем, чеченский язык, как и языки других малых народов, является этнической, историко-культурной ценностью, нуждающейся в государственной поддержке. Такого рода поддержка обеспечивается в современной Чеченской Республике в различных формах: от нормативно-правовой (разработка и принятие «Закона о чеченском языке») до программно-проектной (организация специализированных языковых курсов, лингвистических конкурсов, грантовых программ и пр.).

3. Народное искусство (фольклор) и народные промыслы.

Чеченский фольклор и национальные промыслы позиционируются государством как носители содержания культурной памяти, источники духовных ценностей и инструменты их распространения в условиях актуальной культуры. Согласно Указа Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204 (пункт 12) необходимо создавать разнообразные условия для развития национальной культуры (национального искусства, ремесел), поддерживать ее посредством вручения премий и учреждения грантовых программ [5]. Как справедливо замечает исследователь чеченского фольклора В. Ш. Расумов, «в XXI веке перед нашим обществом остро встала проблема духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. На наш взгляд, это связано с ослаблением роли семьи как социального института. Наши отцы и деды, как известно, в силу разных причин не получали светского образования, как, скажем, нынешнее поколение, однако благодаря фольклорному мышлению они отличались высоконравственным сознанием, острым умом, умением красиво говорить, ладить в обществе и т. п. Всего этого остро недостает на современном этапе нашей молодежи, из года в год теряющей культуру общения на родном языке, а это в конечном счете может привести к размыванию связей с налаженными в течение веков обычаями и традициями народа» [4, с. 46].

4. Национальные традиции и обычаи как объекты нематериального культурного наследия.

Статус национальных традиций и обычаев как объектов культурного наследия закреплен во всех важнейших государственных документах. Он предполагает реализацию целого комплекса мер, направленных на сохранение традиционной культуры Чечни в целом и сохранение механизмов, обеспечивающих трансляцию норм и обычаев из поколения в поколение. Среди них:

- «использование потенциала средств массовой информации (проведение различных телевизионных и радиопередач, фильмов, роликов и т. д., размещение статей в печатных и электронных СМИ о традициях, обычаях и культуре народов Чеченской Республики;
- проведение этнокультурных праздников и фестивалей;
- проведение встреч, бесед и других разъяснительных мероприятий с молодежью;
- оказание содействия органами государственной власти в исследовательской и научной деятельности по изучению обычаев, традиций и культуры народов Чеченской Республики;
- издание литературы о традициях, обычаях, культуре народов Чеченской Республики;
- составление методических рекомендаций по организации работы в данном направлении» [2].

5. Архитектурные, скульптурные, фортификационные и иные объекты культурного наследия.

В рамках данного направления реализуются:

- масштабные реставрационно-восстановительные проекты (например, масштабная реставрация картины Франца Рубо «Взятие аула Гуниб и пленение Шамиля 25 августа 1859 года»);
- регистрационно-учетные проекты (внесение объектов культурного наследия в единый государственный реестр объектов культурного наследия народов Российской Федерации);
- оцифровка памятников культурного наследия (прежде всего книг, имеющих статус объектов культурного и культурно-исторического наследия);
- создание различных волонтерских объединений, направленных на охрану культурного наследия Чеченской Республики.

В целом можно сказать, что историко-культурное наследие играет огромную роль в развитии современной мемориальной культуры Чеченской Республики, т. е. совокупности различных способов сохранения, трансляции, интерпретации коллективных представлений о прошлом. Историко-культурное наследие и формы взаимодействия с ним выступают, с одной стороны, как сфера проявления мемориальной культуры, а с другой – как источник ее формирования и поддержания. А мемориальная культура, основу которой составляют традиционные ценности, традиционный уклад, обычаи, национальный язык и религия, может быть названа фактором поддержания социального единства и источником национальной идентичности. Нельзя не согласиться с авторами «Единой концепции духовно-нравственного воспитания и развития подрастающего поколения Чеченской Республики» относительно того, что «невозможно создать современную инновационную экономику, минуя человека, состояние и качество его внутренней жизни. Темпы и характер развития общества непосредственным образом зависят от гражданской позиции человека, его мотивационно-волевой сферы, жизненных приоритетов, нравственных убеждений, моральных норм и духовных ценностей. Воспитание человека, формирование свойств духовно развитой личности, любви к своей стране, потребности творить и совершенствоваться есть важнейшее условие успешного развития России» [2].

#### **Список литературы**

1. Государственная программа Чеченской Республики «Развитие культуры и туризма в Чеченской Республике» от 10.12.2018. – URL: <https://naslediechr.ru/activity/programs/files.pdf> (дата обращения: 09.11.2021).
2. Единая Концепция духовно-нравственного воспитания и развития подрастающего поколения Чеченской Республики от 05.10.2021. – URL: <https://www.garant.ru/hotlaw/chechnya/1491234/> (дата обращения: 10.11.2021).
3. Ильясова, Р. С. Язык как этническая ценность (на примере чеченского языка) / Р. С. Ильясова // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 6 (73). – С. 534–535.
4. Расумов, В. Ш. Роль фольклора в формировании личности (на материале чеченского детского фольклора) / В. Ш. Расумов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3(69). – С. 46–48.
5. Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/43027> (дата обращения: 08.11.2021).

## *Раздел II*

# **ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ**

УДК 159.9:37.015.3

**Данченко Т. В.,  
Жиенбаева А. В.,  
Колбасина Л. В.**

*Отдел образования Алтынсаринского района  
Управления образования акимата  
Костанайской области,  
Республика Казахстан*

### **РОЛЬ ИГРЫ В РАЗВИТИИ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ**

Современная отечественная педагогика опирается на новую концепцию образования, основанную на компетенциях.

В XXI в. в обществе Казахстана происходят изменения, направленные на развитие информационного общества и общества знания. Данный переход означает необходимость внедрения инновационной стратегии подготовки педагогов для работы в условиях трансформации и модернизации системы образования. Модернизация казахстанского образования обращена на выпускника, не только знающего предметы общеобразовательного цикла, но и обладающего нравственно-ценностными ориентациями и компетенциями. Ценностные ориентации являются объектом исследования ученых. Так, Э. Дюркгейм [см.: 6], И. Я. Лернер [5], М. С. Яницкий [9] считают ценностные ориентации элементами содержания образования. В. А. Караковский [3], Н. Е. Щуркова [8] и др. рассматривают их как ценностное отношение к ценностям. С изменением экономического и социокультурного пространства происходит изменение ценностей, поэтому мы должны выбрать приоритетные социальные ценности свойственные нашему времени. Мы считаем, что существенный вклад на формирование личности современных подростков оказывают ценности труда, толерантности, творчества и конечно общечеловеческие ценности. В. В. Краевский пишет о необходимости отличия природных явлений, от культурных явлений путём опоры на принципы ценности, где общечеловеческие ценности выступают фундаментом, принадлежащие цивилизации в целом...» [4]. В условиях обновления содержания среднего образования в Республике Казахстан становится актуальным применение в организациях образования компетентностного подхода, направленного на формирование ключевых навыков, знаний и умений. Результативностью системной работы педагогов организаций образования является не только качество подготовки выпускников, объем усвоенных ими в процессе обучения знаний, но и сформированность у них комплекса ключевых компетенций. Компетентность выпускника включает в себе способы мыслительной деятельности, исследовательские способности, креативные и творческие подходы в решении нестандартных ситуаций, способность адаптироваться в социуме, умения самостоятельно приобретать новые знания, а быть способными к самообразованию и образованию через всю жизнь. Развитие компетенций в рамках обновления содержания образования направлено на повышение качества образования. Коммуникативные компетенции являются необходимым условием успешности в

дальнейшей профессиональной деятельности и жизни в целом. Изучая диалектико-материалистическую философию И. Каита в работе «Об активной роли субъекта в познании», можно сделать вывод, что познавательная потребность человека раскрывается во взаимодействии субъекта и объекта и приводит к формированию познавательной ценности. Новые задачи реализации компетентностного подхода в образовании предполагают обязательное внедрение инновационных методов и технологий обучения, организационно-управления учебным процессом. Инновационные методы основаны на сотрудничестве педагогов и обучающихся, способствующем выработке мотивации и формированию познавательных ценностей. Понятие «ценность» изучали философы А. Г. Здравомыслов, Я. А. Розин, А. А. Ручка, В. Н. Сагатовский, В. П. Тугаринов и некоторые другие. Психологическому аспекту ценности уделяли внимание Б. Г. Ананьев, Н. В. Дубровина, К. Олпорт, М. Рокич и др. Познавательные ценности и их функции, связанные с воспитанием и развитием личности студентов, исследовались М. Е. Дурановым и О. В. Лешер. Познавательная ценность различных гипотез и концепций потребительского спроса определялась как их пригодность для моделирования социально-экономических процессов, степень их дифференциации и глубина понимания категорий спроса [7]. Инновационные методы и технологии обучения должны быть ориентированы не на знаниевый, а на деятельностный подход, они предполагают внесение целенаправленных изменений в организацию учебного процесса и преподавание дисциплин [1]. В учебном процессе в качестве инновационных методов обучения рекомендуется использовать активные методы обучения. Активные методы обучения способствуют формированию коммуникативных компетенций, развитию творческих способностей. В педагогической науке «методы обучения» являются одним из важнейших компонентов учебного процесса. Многие современные педагоги, преподаватели под методом обучения понимает последовательное чередование способов взаимодействия преподавателя и студентов, направленное на достижение определенной цели посредством проработки учебного материала. По утверждению И. Я. Лернера, «всякий метод является системой осознания последовательных действий человека, приводящих к достижению результата, соответствующего намеченной цели». Изучив работы исследователей Б. Ц. Бадмаева, Е. С. Коротяевой, С. С. Кашлева, Т. С. Паниной, С. Б. Ступиной по применению активных методов обучения в образовании, мы сделали вывод, что АМО позволяют в учебном процессе решать коммуникационно развивающие и социально ориентационные задачи. Л. С. Галкина, пишет в любом направлении деятельности, формируются и развиваются ключевые компетенции, позволяющие свободно ориентироваться в повседневной жизни и профессиональной деятельности [2, с. 17]. В данной связи мы считаем целесообразно применять в образовательном процессе игровые технологии, которые повышают мотивацию к обучению, развивают творческие задатки и позволяют формировать коммуникативные компетенции. З. А. Литова, Т. М. Михайленко и др. в своих работах описывают возможность использования технологии игры в образовании. Ученые Б. Г. Ананьев, Л. С. Выготский, А. А. Вербицкий, Г. И. Щукина, Д. Б. Эльконин отмечали положительное влияние использования игровых технологий в процессе обучения на развитие личности обучающихся. Игра включает в себя три этапа: 1) подготовительный этап, 2) этап реализационный и 3) этап рефлексивный. В подготовке и проведении игры огромную роль играет компетентность учителя. На первом этапе происходит подбор языкового и речевого материала, готовится сценарий игры, определяется речевая тактика игроков. На втором этапе происходит инсценировка. Педагог не делает замечания по ходу игры. На третьем этапе происходит обратная связь учителя и обучающихся. Подводится итог игры, дается оценка речевого поведения и неречевых компонентов в общении игроков.

Таким образом, использование игровых технологий в учебном процессе приводит к повышению мотивации, саморазвитию обучающихся и формированию коммуникативных компетенций.

#### **Список литературы**

1. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологический очерк / Л. Выготский. – Москва: Просвещение, 1991. – 93 с.

2. Галкина, Л. С. Методика развития ИКТ-компетентности будущих экономистов и менеджеров средствами облачных технологий при обучении дисциплинам информационного цикла: специальность «Теория и методика обучения и воспитания»: дис. ... канд. пед. наук / Л. С. Галкина; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2017. – 177 с.
3. Караковский, В. А. Воспитание для всех / В. А. Караковский. – Москва : НИИ школьных технологий, 2008. – 240 с.
4. Краевский, В. В. Ценностные ориентации как стратегия образования / В. В. Краевский // Персональный сайт В. В. Краевского. – URL: <http://www.kraevskyyv.narod.ru/papers/index.htm> (заголовок с экрана).
5. Лернер, П. С. К проектированию образовательной среды по формированию профориентационно значимых компетентностей учащихся / П. С. Лернер // Народное образование. – 2007. – № 5. – С. 86–92.
6. Павенков, О. В. Нормативистские концепции ценностей и ценностных ориентаций в социологической науке (Э. Дюркгейм, М. Вебер, Т. Парсонс) / О. В. Павенков // Известия Уральского государственного университета. Серия 3. – 2011. – № 2 (91). – С. 164–171.
7. Познавательная ценность. – URL: <https://www.ngpedia.ru/id583373p1.html>.
8. Щуркова Н. Е. Воспитание: Новый взгляд с позиции культуры / Н. Е. Щуркова. – Москва : Педагогическое общество России, 1997. – 89 с.
9. Яницкий, М. С. Ценностные ориентации личности как динамическая система / М. С. Яницкий. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000. – 204 с.

УДК 378.147

**Красильникова Е. В.**

*Тверская государственная сельскохозяйственная академия*

## **ОБ ИГРОВОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ**

Рассмотрение образования как ведущей формы культуры в целом и конкретного учебно-воспитательного процесса в частности с точки зрения феномена игры стало одним из самых популярных и актуальных подходов в научно-педагогической среде.

Чаще всего ученые-педагоги исследуют возможности отдельных игровых технологий (ролевая игра, деловая игра и т. д.) для достижения своих педагогических целей [1]. Действительно, игровой метод организации учебного занятия доказал свою определенную эффективность. Учебные (ролевые) игры способны превратить занятие в эмоционально привлекательный, если не сказать азартный, процесс. Они могут создать благоприятную почву для взаимодействия, так называемой сопернической коммуникации, столь необходимую для проведения прежде всего семинарских (практических) занятий, в которых главными действующими лицами становятся сами учащиеся. Наконец, игровой метод может послужить детонатором, приводящим в движение мыслительную деятельность, оборачивающуюся появлением новых идей, творческим прорывом, столь желанным для любого преподавателя педагогическим результатом. Все эти перечисленные преимущества использования игровых методов теоретически достижимы. Но на практике, в пространстве функционирующей современной системы образования, все обстоит гораздо сложнее. Прежде всего хотелось бы отметить участвовавшее формальное присутствие игрового метода в образовательном процессе. Игра ради игры, ведущая к «учебному имитированию известных выходов из проблем» [1, с. 28], репродуктивному, а не творческому, воспроизведению заданной и ожидаемой роли.

Сегодня ученые активно заговорили не столько об использовании отдельных игровых методов, сколько об игрофикации учебного процесса в целом. Игрофикация – это не отдельные игры, а игровая оболочка для какого-либо целенаправленного процесса [6, с. 33]. Подобная «игровая обо-

лочка» охватила многие, если не все, сферы жизнедеятельности современного человека. Можно утверждать, что это одна из ярких примет постиндустриальной культуры, одно из проявлений кризиса современной культуры, свидетельствующее об утрате традиционных духовных ценностей, разрушении целостности человека как личности.

Безусловно, искусственно насаждаемая игрофикация в интересах современного потребительского общества. Поэтому противостоять ей может только общество, поставившее в качестве своей главной задачи формирование человека духовно самодостаточного, способного творчески мыслить и действовать. Подобная задача совпадает с декларируемой сегодня личностно ориентированной моделью образования, ориентированной на подготовку человека культуры, способного адаптироваться к вызовам современной культуры и самореализоваться как личность. Выстраиваемые отношения человека с современной культурой – это тоже форма проявления игры, игрофикации, результаты которой могут быть неоднозначными.

Представляется, что реабилитация игрофикации, придача ей «человеческого лица», может и должна происходить прежде всего в образовательном пространстве. Для этого необходимо привести в равновесие игровую форму (игровые методы) с игровым содержанием (формирование творческой личности) образования. Есть ли примеры подобного совпадения в современной педагогической практике? Думается, что есть. Но хотелось бы вспомнить ставшее образцом педагогического мастерства и обладающее игровым потенциалом использование метода диалога в античной школе.

У истоков диалога как образовательного метода стоит фигура Сократа. Его метод – майевтика (извлечение скрытого знания с помощью диалога) – получил широкую популярность как в античной, так и в последующей европейской системе образования. Суть метода Сократа, безусловно, укладывается в игровые рамки: в ходе спора учителя с учеником обнаруживались новые знания, и побеждал тот, кто более четко и ясно мог их донести. Успешность диалогической (игровой) формы античного образования объяснялась ее совпадением с агональной сущностью античной культуры в целом. Известно, что агон (спор, соревнование), пронизывавший все сферы античной культуры, стал одним из факторов, определивших расцвет древнегреческой цивилизации. А сама античность продолжает оставаться примером гармоничного сочетания формы и содержания игровой культуры как «свободной деятельности, выходящей за рамки обыденной жизни и вместе с тем подчиняющейся правилам» [5].

Впоследствии западноевропейская модель образования потеснит диалогическую форму преподавания монологической. Тем не менее интерес ученых к диалогу сохранится. Примечательно, что среди тех, кто активно поддерживал и разрабатывал диалогическую концепцию культуры и, в частности, образования, были отечественные ученые. Так, например, в работах А. Ф. Лосева были раскрыты познавательные возможности диалога в педагогической теории и практике. Ученый отстаивал педагогический метод диалога-спора как основы развития мышления: я пришел спорить, чтобы учиться мыслить [4].

Сегодня диалогичность как совместная деятельность преподавателя и учащегося заявлена в качестве одной из основных примет новой образовательной парадигмы [3]. А если природу и содержание диалога рассматривать в контексте феномена игры, то перечень игровых технологий, используемых в образовательном процессе, значительно расширится. К игровым по сути можно отнести и круглый стол, и форум, и симпозиум, так называемые коллективные игры с использованием командных технологий игры. Список можно продолжить. Игровая природа человека и образовательного процесса делает последний открытым. Слово за преподавателем. Мобилизационный потенциал игры, стимулирующий учебно-познавательную деятельность еще не выступает гарантом качества самой игры. Последняя нуждается в тщательной подготовке и креативности самого преподавателя [2]. Главный режиссер игры в образовательном процессе (преподаватель) должен быть готов к творчеству в условиях неопределенности образовательного пространства, к открыто-



сти и восприимчивости к скоростным изменениям, происходящим в мире, а также совершенствовать и демонстрировать профессиональное владение методикой осуществления креативных идей, без которых игра просто не сможет состояться.

#### **Список литературы**

1. Арасланова, А. А. Игровые методы в высшем образовании: из опыта работы / А. А. Арасланова // Высшее образование сегодня. – №2. – 2020. – С. 27–31.
2. Болховский, А. Л. Педагогическая креативность: теоретические подходы и проблемы реализации на практике / А. Л. Болховский // Педагогика. – № 9. – 2021. – С. 95–107.
3. Красильникова, Е. В. Метод диалога в системе современной модели образования / Е. В. Красильникова // Совершенствование методического обеспечения реализации актуализированных образовательных программ высшего образования как условие повышения качества подготовки выпускников: сб. науч. тр. по материалам Нац. науч.-метод. конф., 21–23 апр. 2020 г. – Тверь: ТГСХА, 2020.
4. Лосев, А. Ф. Дерзание духа / А. Ф. Лосев. – Москва, 1988. – С. 274–287.
5. Хейзинга, Й. Homo Ludens: ст. по истории культуры / Й. Хейзинга. – Москва: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
6. Шевцова, А. Ю. Применение техник игрофикации для повышения профессиональной мотивации студентов / А. Ю. Шевцова, Н. Г. Муравьев // Высшее образование сегодня. – 2021. – № 4. – С. 32–37.

УДК 371.38

**Литвак Р. А.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ВЕКТОР ИГРЫ В ВОСПИТАНИИ: К ГЕЙМИФИКАЦИИ В ОБРАЗОВАНИИ**

Для педагога игра – это метод воспитания, она же может быть и формой, все зависит от того, какую цель ставит педагог. Если спросить у ребенка, согласен ли он слетать на Луну во время урока математики, то увидим радость в его глазах.

Играя, дети участвуют в этом процессе по-настоящему, «по правде». Для них игра – это состояние души. Играя, дети выражают свои чувства, эмоции, развивают границы познания себя и своих друзей. Один из детских писателей представил в рассказе «Рыцарь Ленька» такой эпизод: дети в пионерском лагере организовали бал любимых книжных героев, и Ленька выбрал роль рыцаря. Сделал рыцарские доспехи. С удовольствием представил рыцарство в яркой схватке на придуманном поле боя, но затем не снимал свои доспехи целых два дня, пребывая в сказочном мире. Для мальчика участие на балу в роли рыцаря оказалось делом не игрушечным, а настоящим.

Многие классики педагогики видели в игре ребенка серьезную личность. Ребенок воспроизводит в игре полученный ранее социальный опыт, действия взрослых через их социальный статус: родители, врач, учитель и т. д. Он копирует отношения «взрослый – ребенок», представляя себя взрослым.

К. Д. Ушинский писал, что для ребенка игра есть действительность жизни и гораздо более серьезная, чем сама жизнь, которая его окружает. Эта жизнь для него понятнее, а понятнее потому, что он сам участвовал в ее создании. Он пробует свои силы и самостоятельно распоряжается созданными образами [6].

Детская игра представляет собой культурно-исторический вид деятельности, направленный на познание окружающей действительности. В исследованиях В. М. Рябкова относительно традиций в сфере досуга в период первобытного строя раскрывается роль игры (обряды, празднества, их зна-

чение в воспитании детей и к подготовке к жизни). Взрослые обучали приемам ведения войны, устраивали военные походы. Если говорить современным языком, детей включали в деловые игры, обучали играм, танцам, пению, помогали осваивать обычаи и нормы поведения.

По мере взросления общества изменялось содержание детских игр, нарастало количество функций игровой деятельности, изменялась форма организации, средства, приемы ее организации.

Известные ученые в области игровой деятельности: С. А. Шмаков, И. И. Фришман обобщили классификацию и типы детских игр [9; 7]. Представим некоторые из них. Игры, развивающие мыслительную деятельность, или интеллектуальные (шахматы, шашки, «Что? Где? Когда?» и др.); игры дидактические (компьютерные, игры тренажеры, абстрактно-логические, ТРИЗ); игры коррекционно-педагогической направленности для снятия стресса, различных комплексов (игра в театр, соревнования ораторов, танцевальные этюды и др.); игры ролевые, символические, предметные и др. По времени проведения игры классифицируются на долгосрочные, например, новая игра, которая была представлена 15 января 2022 г. впервые – это детский КВН; игры долгосрочные, ставшие традиционными «Зарница», спортивные «Кожаный мяч», «Серебряные коньки» и др.

Современные специалисты в области игровой педагогики разрабатывают игровые модели профильных смен в детских лагерях. Такая модель была реализована в ВДЦ «Орленок» под названием «Разноцветный мир». Радуга цветов символизирует эмоции, настроение ее участников, каждый цвет выбирается относительно направлений деятельности в игре, которое выбирает тот или иной отряд: художники, вокалисты, кавээнщики, искусствоведы. Каждый отряд в соответствии с направлением проектирует содержание работы на летнюю лагерную смену. Дети активно участвуют в общественно полезной деятельности, самостоятельно выбирают проблемы и решают их, являясь организаторами творческих дел, выполняя функции куратора, помощника вожатого, мастера по ориентации спортивных соревнований и т. д. Игровая модель обеспечивает вертикаль личностного роста ребенка, дает возможность выбрать самостоятельно любимое дело и реализовать свои возможности, пройдя увлекательный маршрут интересных дел.

Психологи говорят, что игра способствует выражению отношений человека к окружающей действительности. Так, С. Л. Рубинштейн утверждал, что суть игры заключается в способности ребенка развивать свои лучшие качества, помимо накопления физических сил ребенка в игре, продемонстрировать свои умения, завоевать авторитет среди сверстников. Игра способствует улучшению эмоционального состояния ребенка [5].

К. Д. Радина рассматривала игры в качестве средств, направленных на формирование чувств, тем самым они вызывают к активным действиям мыслительную способность ребенка.

В конце XX в. большая роль в работе с детьми и молодежью отводится организационно-деловым играм. Такие игры формируют интерес к будущей профессиональной деятельности, способствуют развитию организаторских способностей. Организационно-деловые игры, отражающие отдельные аспекты профессиональной деятельности, знакомят с отдельными производственными объектами: «Аптека», «Универмаг», «Комплекс питания» и др. Встречи со специалистами раскрывают особенности профессии и эффективность такой игры является значимой.

Признание роли игры как средства и метода развития сущностных сил ребенка приводит к признанию новых ресурсов растущего детства, нового осмысления и возможностей познания мира ребенка раскрывать свое *я*, умение творить себя, свои достижения. Игра формирует собственную культуру детства с опорой на пространство саморазвития.

Культура детства в игровом пространстве развивается согласно культурно-историческому направлению и социализации личности, необходимым для вхождения в социум, как утверждал Л. С. Выготский.

Дети, включая себя в игру, свободны от ограничительных рамок взрослых, их игровое пространство наполнено интересными формами, стремлением быть сильнее и лучше. Ребенок чувствует свободу и

ощущает себя в этом свободном пространстве. Его игра с определенными символами, знаками ведет к универсальной культуре, придает новое значение общению, его детскому мышлению.

Детская культура в игре, как замечает М. М. Бахтин, оживает, становясь живой она воплощается в систему праздничности, художественного творчества, основной формой понимания человека, его собственного я [2].

Именно в этом смысле ребенок выбирает игру, в ней он приобретает ответственность, учится сообщать принятые в игре правила и переносить их в практику общения.

Поэтому, как точно отмечает Е. Г. Врублевская, учреждения дополнительного образования должны творить культурное наследие, представляя его как «играющий центр», где царит особый дух культуры, творчества, свободы и ответственности [4].

Хотелось бы остановиться на таком важном положении, как отношение игры и образования. С. А. Шмаков назвал одно из своих педагогических сочинений «Игра дело серьезное». Однако многие педагоги будут возражать, считая, что образование и есть дело более серьезное, чем игра. Сошлемся здесь на Й. Хейзингу, который писал, что «серьезное», т. е. образование, стремится исключить игру. Игра же включает в себя «серьезное». Этот спор разрешают такие представители педагогики, как М. Монтессори, В. В. Зеньковский и др., что игровое и серьезное находят свой синтез в «благородной игре» и в играх социального характера.

Важно в этой дискуссии понять, что детское представление о культуре создается в игре. Любая культура имеет свои нормы и правила. Игра без правил – не игра, а хаос, и распад культуры – есть игра без правил, по образному выражению Й. Хейзинги.

На современном этапе развития общества игровые технологии (геймификации) рассматриваются как источник средств мотивации, приемов, и широко применяются на основании законов развития человеческой психики и приносят немалый доход в производстве компьютерных игр (А. В. Боровских) [3].

Согласно указанному автору, геймификации в образовании (перевод как перенос средств и технологий для осуществления мотивации и управления ею и организации игровой деятельности) за последнее время посвящено более 300 работ. На сегодняшний день существует целое игровое производство. Средствами геймификации являются иностранные языки, как показал опыт реализации геймификации, безусловно положительна попытка все активнее исследовать данное средство в образовательной деятельности.

Однако уже сейчас возникает множество вопросов. Например, может ли преподаватель обеспечить игровое оборудование и во сколько обойдется учебному заведению производственный заказ игровой техники, хотя бы по некоторым предметам. Особенно существенной является проблема, если речь идет о результатах участия в геймификации: как обучающийся мыслит, насколько объективно его рефлексивное сознание по результатам его действий.

Волнует еще один вопрос. В любом образовательном процессе мотивацией участия в игре (интеллектуальной, оздоровительной и др.) является оценка каждого участника и его собственная самооценка в коллективной деятельности, осознание себя, своего я в игре (каков его статус, каковы его достижения).

Самооценка участника игры в образовательном процессе для обучающегося уже не игровой момент, это его социальная зрелость, социальный рост. Сумеет ли учащийся стимулировать свое сознание и свои действия на дальнейшее самосовершенствование и освоение различных игровых средств и способы их реализации.

Преподавателю, который использует средства геймификации, следует учесть, что механизмы игр могут привести и к нежелательным результатам. Коллективное участие с использованием игровых технологий может оказать как отрицательное, так и положительное влияние, на что обращают внимание в своих исследованиях Е. А. Акчелов, С. С. Чагин и др. [1; 8].

Для эффективности применения геймификации необходимо обучить специалистов, способных сформировать систему творческих педагогических задач, и разработать программы для внедрения положений геймификации в условиях перехода к цифровому образованию.

#### **Список литературы**

1. Акчелов, Е. А. новый подход к геймификации в образовании / Е. А. Акчелов // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2019. – № 1(32). – С. 117–132.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Боровских, А. В. Проблема геймификации в образовании / А. В. Боровских // Педагогика. – 2021. – Т. 85. – № 8. – С. 48–57.
4. Врублевская, Е. Г. Модели взаимовлияния педагогической и детской культуры / Е. Г. Врублевская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 121. – С. 70–79.
5. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – Москва, 1946. – 589 с.
6. Ушинский, К. Д. Собрание сочинений. В 11 т. Т. 8 / К. Д. Ушинский. – Москва, 1950. – 432 с.
7. Фришман, И. И. Технология игры в XXI веке: игровые формы и методы в работе детских общественных объединений для установления равных возможностей детей и изучения их прав / И. И. Фришман. – Москва: Б. и., 1999. – 119 с.
8. Чагин, С. С. Геймификация профессионального образования: стоит ли игра свеч? / С. С. Чагин // Профессиональное образование и рынок труда. – 2021. – № 1(44). – С. 26–35.
9. Шмаков, С. А. Учимся, играя / С. А. Шмаков. – Москва: ЦГЛ, 2004. – 128 с.

УДК 371

**Мынжасарова А. А.**

*Высший медицинский колледж им. С. Башиева,  
Республика Казахстан*

**Суюмбаева А. Ж.**

*Военный институт Сил воздушной обороны,  
Республика Казахстан*

## **РОЛЬ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ НАЦИИ**

Развитие и процветание любой страны обуславливается знанием народа и интеллектуальными ресурсами. Понятие *интеллектуальная нация* не является узким, это национальная основа, дух и бытие. На улучшение качества народа влияет не только улучшение состава «крови», но и воспитание чистоты духа. Роль национального воспитания очень важна для формирования интеллектуальной нации. Страна, стремящаяся к общности, сохранности, первым делом уделяет внимание воспитанию подрастающего поколения. Мы являемся нацией, которая всегда уделяла особое внимание воспитанию молодого поколения. Развитие языка, привитие национальных духовных качеств народа формируются в процессе воспитания. В условиях глобализации мы должны противопоставить ей свои национальные, культурные ценности, гуманность нового поколения, т. е. мы не сможем быть той мощной силой, если не будем владеть глубокими знаниями, высокой компетентностью, профессионализмом, служить нации, не иметь чувства долга, не придерживаться духовных ценностей.

Современная система образования основывается на способах развития интеллектуальной личности учащихся, развивая разносторонние способы воспитания и знания. В вопросах воспитания интеллектуальной нации одним из важнейших задач является здоровье нации. Здоровье является

основным составляющим развития нации. Необходимо, получив образование в молодом возрасте, развиваться и совершенствоваться всю жизнь. Крепкое здоровье – залог высокой производительности труда, а значит повышения уровня благосостояния [1, с. 125]. И из этого можно сделать вывод, что ведение здорового образа жизни очень важно в формировании интеллектуальной нации. Для достижения этих аспектов процесс воспитания должен проходить в семье и должен быть тесно взаимосвязан с содержанием образования и раскрыться в процессе обучения. Формирование интеллектуальной личности должно рассматриваться по уровням, например, таким как семья, дошкольное воспитание, школьное, профессиональное и вузовское. На основе принципов глобализации, тесно взаимосвязанных с наукой, системой образования и инновацией, обеспечивается высокая компетентность, квалифицированность. Посредством модернизации системы образования будут достигнуты следующие цели, как подготовка высокопрофессиональной и интеллектуальной личности. В современном мире формируется система образования, отвечающая требованиям времени. В его основе лежат традиции, подготовка духовно и интеллектуально сильных личностей, гражданская ответственность, интеллигентное общество, готовое служить нуждам народа, ответственных людей страны. Успешно реализовать себя в условиях быстро изменяющейся жизни представляется возможным при наличии у человека способности находить и проявить свои интересы и склонности во всех сферах деятельности [2, с. 210]. Поэтому умения выразить свои возможности, реализовать себя как личность представляется осуществленным лишь при активном отношении к окружающему миру. Выражение активности в инициативе интуитивно принимается всеми. Никто не назовет активным, инициативным человека, выполняющего работу хорошо, но лишь в заданных пределах, это, как правило, человек добросовестный. Можно определить понятие интеллектуальная активность через следующее сравнение: если мышление есть процесс решения задач, то интеллектуальная активность – это нестимулированное извне продолжение мышления. «Интеллектуальная активность – личностное свойство, это свойство целостной личности, отражающее процессуальное взаимодействие познавательных и мотивационных факторов в их единстве, где абстракция одной из сторон невозможна без потери самого явления» [Там же, с. 212].

Одним из негативных воздействий процесса глобализации является оторванность молодежи от родной почвы, преобладание потребительского сознания, культивирования материального богатства, материалистического прагматизма. Знания или профессиональные навыки не могут быть созидательной силой, если не основаны на национальных приоритетах, нравственных ценностях, понятиях общественного долга, социальной солидарности и преемственности поколений.

Народные традиции обеспечивают особую психологическую среду, выступая важнейшим средством воспитания растущих детей. Воспитание осуществляется, исходя из дарований индивида, через творческое наследование всей доступной ему культуры. В воспитании человека активное участие должны принимать все: и стар и млад, семья, школа, социальная среда. Основу народной педагогики составляет духовная культура, народные обычаи, традиции, социально-этические нормы. Во все времена, все народы, независимо от верований, культур, учили детей брать пример с родителей. В созданных казахским народом и передаваемых из поколения в поколение пословицах и поговорках, легендах и сказках – огромное богатство. В них педагогическая культура народа. Народная культура, как база воспитания и обучения, играет все более важную роль в формировании личности в условиях нарастающей бездуховности и падения нравственных устоев в обществе. Она формировала очень многие поколения наших предшественников. Современная художественная литература чрезвычайно сильна в своих нравственных исканиях и педагогических находках. Она народна по своей сути, но сильна её типично народно-педагогическая направленность [3, с. 21]. Современная народная педагогика обогащается и современным фольклором, и современной литературой. Сохраняется также и всё старинное, древнее, – то, что оправдывает себя и служит прогрессу. У народа есть будущее, пока он помнит о прошлом. У казахов существовала своя сис-

тема традиционного воспитания детей. Главной целью воспитания являлось последовательное включение детей в реальную жизнь, в жизнь своих родителей. Родители заботились о всестороннем развитии детей, с раннего детства знакомили с нравственными и этическими понятиями, прививая соответствующие навыки в поведении, передавали знания об окружающей среде, ее богатствах и способах существования в ней, обучали трудовым навыкам. Все это вытекало из жизненного векового опыта предков и диктовалось жизненной необходимостью. Интерес к народной педагогике не случаен, ибо она – часть духовной культуры народа, формирующей основы этики и морали. Как ни удивительно, но принципы народной педагогики на всех материках и у всех народов имеют немало общего, ибо они исходят из общечеловеческих ценностных ориентиров. Это очень важно знать каждому из нас в век межнациональных конфликтов, нравственного обнищания и пересмотра духовных ценностей. Народ отображал в своей многовековой истории все самое ценное в педагогическом отношении, в деле семейного воспитания.

Для достижения успехов в педагогике необходимо опираться на систему, созданную самим народом, в которой учитываются природные наклонности, своеобразие национального характера. Знание устного народного творчества, т. е. отраженного в нем народного опыта воспитания, помогает глубже понять специфику исторического развития народа, его обычаи и традиции, семейные устои, в условиях которых происходило воспитание и развитие каждого ребенка.

#### **Список литературы**

1. Волков, Г. Н. Этнопедагогика / Г. Н. Волков. – Москва, 2000. – 125 с.
2. Кенжегараев, Н. Д. Основные принципы методологии формирования интеллектуальной личности на основе концепции А. Кунанбаева «полноценная личность» / Н. Д. Кенжегараев // Педагогика: традиции и инновации: материалы II междунар. науч. конф., г. Челябинск, 2012. – 210 с.
3. Сейсенбаева, Ж. А. Научное обоснование основных факторов формирования интеллектуальной нации в условиях высшей школы Республики Казахстан / Ж. А. Сейсенбаева. – Алматы, 2002. – 21 с.

УДК 378.147

**Орлова П. А.,  
Юхмина Е. А.**

*Челябинский государственный университет*

### **ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ AR-ТЕХНОЛОГИЙ В ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ**

В современных реалиях информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) – неотъемлемая часть образовательного процесса. Соответственно, информационно-коммуникативная компетенция является одной из важнейших для любого специалиста. В настоящей работе мы остановимся на одной из ИКТ, а именно – на технологии дополненной реальности (augmented reality technology).

Рассмотрим определение понятия *дополненная реальность* (AR). Augmented Reality – это «добавление цифровых данных в физический мир в реальном времени с использованием вычислительных устройств, таких как планшеты, смартфоны и инновационные устройства, такие как Google Glass и связанное с ними программное обеспечение» [5]. Р. Т. Азума определяет дополненную реальность как систему, которая может сочетать реальное и виртуальное, взаимодействовать в реальном времени и работать в 3D [4]. Технологии дополненной реальности появились уже в XX в. и помогали ученым, военным, строителям, врачам и т. д. Сегодня они доступны любому пользователю смартфона благодаря многочисленным бесплатным приложениям, которые обеспечивают

беспрепятственное дополнение оффлайн-среды электронными элементами: DEVAR, Tik Tok, Instagram, Google maps, ARki и др.

Дополненная реальность достаточно успешно используется в обучении студентов по целому ряду направлений подготовки, таких как биология, физика, медицина, архитектурное моделирование и др. Технологии AR сравнительно недавно начали внедряться и в процесс обучения иностранным языкам.

Применение AR-технологий в образовательном процессе позволяет:

- ✓ расширить кругозор;
- ✓ изменить роли обучающихся и преподавателей;
- ✓ обучать студентов вне аудитории;
- ✓ создать качественные изменения в образовательном процессе;
- ✓ повысить мотивацию студентов и преподавателей;
- ✓ перевести теорию в практику;
- ✓ создавать непринужденную атмосферу на занятии, благотворно влияющую как на педагогов, так и обучающихся [2];
- ✓ развивать пространственное мышление;
- ✓ привнести элемент игры на занятия, сделать учебный процесс увлекательным.

Технология дополненной реальности позволяет обогатить привычные учебные пособия. Преподаватель может самостоятельно дополнить учебник аудио-, видеоматериалами, ссылкой на нужную страницу в интернете, справочными материалами, иллюстрациями [1]. Для того, чтобы доказать применимость AR-технологий в процессе обучения иностранным языкам, нами была разработана методика применения AR-приложений для усовершенствования образовательного процесса в вузе. Методику мы апробировали на студентах первого курса специалитета математического факультета по направлению подготовки 10.05.01 «Компьютерная безопасность» Челябинского государственного университета. Цель исследования: *развивать лексическую компетенцию посредством внедрения в самостоятельную работу студентов технологий дополненной реальности*. Под лексической компетенцией (компетенция – подготовленность, образованность) мы понимаем знания о способах формирования и формулирования мыслей посредством языка и способность пользоваться такими способами в процессе восприятия и порождения речи. Она является неотъемлемой частью универсальной коммуникативной компетенции наряду с другими компонентами – речевой, социокультурной, компенсаторной и учебно-познавательной, с которыми взаимодействует в синтезе и развивается не отдельно, а вместе с ними.

При внедрении технологий дополненной реальности необходимо создать условия, при которых можно беспрепятственно применять AR, поэтому на первом этапе работы было принято решение использовать AR для организации самостоятельной работы студентов. В нашем исследовании мы сконцентрировались на трехэтапном развитии лексической компетенции у обучающихся: I этап – ознакомление с функцией лексической единицы и ее значением; II этап – тренировка и усвоение слов (ситуативный этап); III этап – использование в речи (устной или письменной) новых лексических единиц. Работа по I и II этапам была организована в аудитории, а отработка III этапа осуществлялась студентами как самостоятельно дома, так и на занятиях. Для работы с AR-технологиями мы использовали проектную методику, ситуативные кейс-задачи и ролевые игры.

Занятия проводились в течение одного семестра обучения (всего 72 академических часа). Следующие темы были изучены:

- ✓ Модуль 1. Self-presentation. Job interview
- ✓ Модуль 2. History of computer technologies
- ✓ Модуль 3. Types of computers
- ✓ Модуль 4. Hardware and software

Так, например, в конце первого модуля обучающимся было предложено записать видеointервью с помощью приложения с функцией дополненной реальности: Instagram-сторис. Обязательным условием было использование ранее изученной лексики и речевых клише по теме. Продолжительность видео ограничена – не более 3 минут. Все видео студенты загружали в качестве домашнего задания в команду, созданную на платформе Microsoft Teams.

Пример выполненного задания – записать диалог-собеседование при приеме на работу (ролевая игра) (рис. 1):



Рис. 1. Job interview [3]

В эксперименте принимал участие 21 обучающийся. По предварительным результатам входного и рубежного тестирований, обучающиеся показали хорошие результаты по дисциплине «Иностранный язык». Результаты отображены в диаграммах (рис. 2, 3). Тестирования проводились в Google Forms.

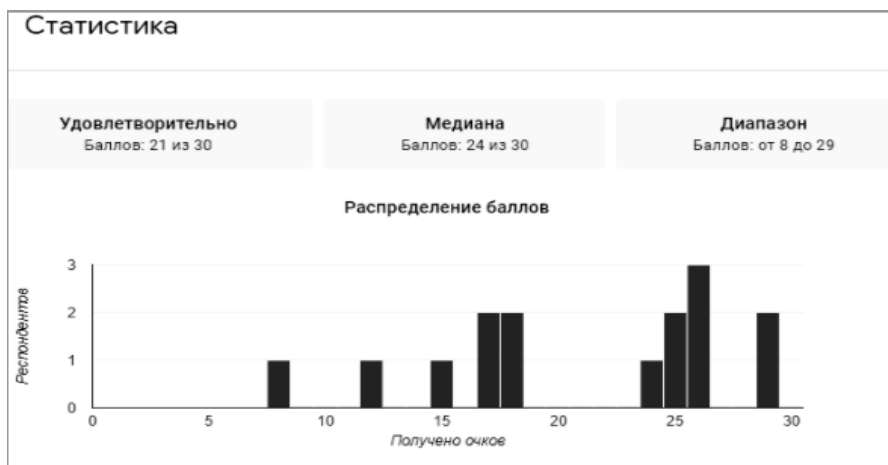


Рис. 2. Входное тестирование

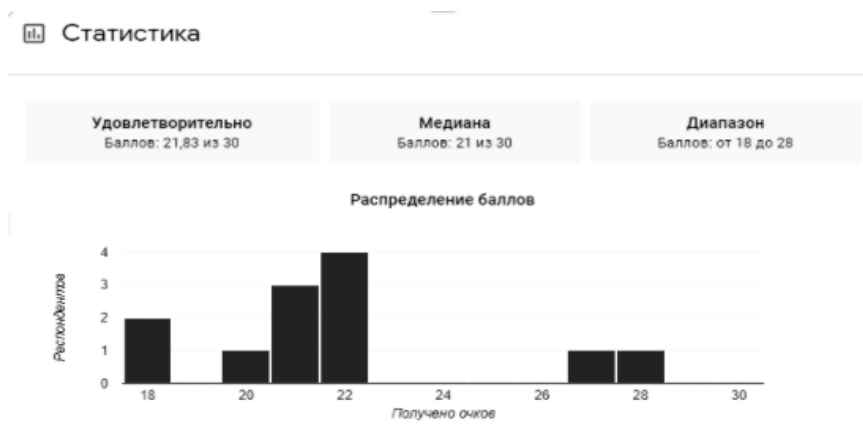


Рис. 3. Рубежное тестирование



Также мы провели анонимный опрос, чтобы выяснить, продолжают ли обучающиеся выполнять домашнее задания, используя приложения с функцией дополненной реальности. 90 % испытуемых ответили положительно. Это свидетельствует о том, что интеграция традиционных технологий обучения с технологиями инновационными – действительно интересна современному студенту.

Однако мы столкнулись со следующими трудностями:

- 1) неодинаковый уровень владения языком обучающимися;
- 2) нежелание некоторых обучающихся работать с конкретным приложением;
- 3) технические трудности, например, в приложении Instagram видео записываются короткими отрывками, что затрудняет выполнение заданий.

В дальнейшем мы проведем контрольный срез для измерения уровня овладения лексической компетенцией. Также планируем использовать другие AR-приложения уже непосредственно на практических занятиях, чтобы осуществлять эффективное развитие лексической компетенции и вывести процесс овладения обучающимися иноязычной речью на более высокий уровень.

#### Список литературы

1. Авраменко, А. П. Формирование коммуникативных стратегий на иностранном языке с использованием мобильных технологий / А. П. Авраменко, О. Ю. Матвеева. – 2020. – № 1. – С. 22–28 – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42572391> (дата обращения: 18.12.2021).
2. Семенова, Г. В. Использование преимуществ технологии дополненной реальности в процессе обучения иностранному языку студентов неязыкового вуза / Г. В. Семенова // Педагогика. Вопросы теории и практики. Тула, 2020. – С. 128–133.
3. Социальная сеть для обмена и оценки фотографий и коротких видеороликов Инстаграм. – URL: <https://www.instagram.com> (дата обращения: 18.12.2021).
4. Azuma, R. T. *Virtual Environments. A Survey of Augmented Reality*. Malibu, 1997. P. 355–385.
5. Dunleavy, M. *TechTrends. Design Principles for Augmented Reality Learning*. New-York, 2014. P. 87.

УДК 316.4

Садыгова А. И.,

Юсупова Л. Г.

Уральский государственный горный университет,  
Екатеринбург

## ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ БУДУЩИХ ГОРНЫХ ИНЖЕНЕРОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Начиная со второй половины XX в. распространяющийся процесс глобализации усиливает межкультурное взаимодействие. Владение знаниями о межкультурной коммуникации становится важным в сфере международных отношений.

Межкультурная коммуникация рассматривает взаимодействие различных народов. Вопросами культурного взаимодействия народов интересовались отечественные и зарубежные исследователи. Деятели эпохи Просвещения изучали закономерности взаимодействия культур (Вольтер, Д. Дидро, Монтескье и др.), а само понятие *межкультурная коммуникация* стало употребляться в середине XX в. Проблемам взаимодействия культур больше внимания уделяли мыслители Европы, а мыслителей Востока волновали проблемы межличностной коммуникации.

Повышенный интерес к развитию межкультурной коммуникации оказывает влияние на формирование современного межкультурного образовательного пространства. В данном контексте

важно понимать социологическое значение современного образовательного пространства и механизм процесса коммуникативного взаимодействия всех участников образовательной среды.

Мы рассматриваем образовательное пространство как подсистему социального пространства, отвечающую за социальное, духовно-нравственное и интеллектуальное развитие общества.

Актуальность исследования заключается в поиске оптимальных способов организации образовательного процесса, способствующего развитию межкультурной коммуникации. Основываясь на трудах Д. Трагера, Э. Холла и Г. Хофстеде, теорию межкультурной коммуникации можно рассматривать как самостоятельное научное направление. Отечественные ученые А. П. Садохин и С. Г. Тер-Минасова исследовали вопросы развития межкультурной коммуникации в сфере образования [7; 8; 10].

Исследования вопросов межкультурной коммуникации охватывают различные области, где рассматриваются субъект коммуникации, процесс коммуникации, контекст коммуникации и возникающие при коммуникации барьеры.

Под коммуникацией мы понимаем специфический вид деятельности, содержанием которого является обмен культурологической информацией между членами разных языковых сообществ для достижения взаимопонимания и взаимодействия [9, с. 55–72].

Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров определяют межкультурную коммуникацию как адекватное взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам [1, с. 26]. В нашем понимании межкультурная коммуникация может рассматриваться как взаимодействие людей, представляющих разные культуры и отражающие национальное восприятие действительности [9, с. 55–72].

Если контекстом межкультурной коммуникации является образовательное пространство, следует учитывать особенности современного образовательного пространства, где наблюдается частичное смешение культур, изменение внутренних и внешних факторов межкультурной коммуникации. Исследование данного вопроса требует всестороннего изучения, где особое внимание отводится междисциплинарному, системному и модельному подходу. Считаем, что изучение вопросов развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства требует комплексного подхода.

Методика развития межкультурной коммуникации будущих горных инженеров в условиях современного образовательного пространства требует выявления методологических оснований, построения функциональной модели развития межкультурной коммуникации, проведения экспериментов. Развитие межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства должно отражаться в модели с учетом основных компонентов, методов и приемов, позволяющих оптимизировать процесс развития.

Рассматривая образовательное пространство как контекст межкультурной коммуникации, можно построить модель развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства. Разработанная нами модель развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства содержит следующие компоненты: целевой, теоретико-методологический, организационный, содержательный, технологический и результативно-оценочный. Центральным и системообразующим компонентом модели является развитие межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства. Целевой компонент отражает конкретную цель: развитие межкультурной коммуникации. Различные подходы к развитию межкультурной коммуникации представлены в теоретико-методологическом компоненте, где рассматриваются лингвокультурологический, личностный и функциональный подход. Организационный компонент отражает комплекс педагогических условий, способствующих развитию межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства. В содержательном компоненте модели показаны принципы и функции развития межкультурной

коммуникации в условиях современного образовательного пространства, где используются принцип диалога культур, способствующий сопоставлению и изучению родной и чужой культуры. Технологический компонент модели представлен методами и приемами, направленными на реализацию комплекса педагогических условий. Технологический компонент развития межкультурной коммуникации включает различные методы обучения. Оценочно-результативный компонент моделирования развития межкультурной коммуникации включает низкий, средний либо высокий уровень показателей методики и ее эффективности.

В модели развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства центральное место отводится педагогическим условиям, представляющим собой совокупность педагогических приемов и методов. Основу педагогических условий составляет проектная деятельность, участниками которого могут стать все члены современного образовательного пространства. Благодаря проектной деятельности можно организовать совместную творческую работу целых студенческих коллективов либо различных групп. Основными видами проектной деятельности, способствующими развитию межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства, являются участие на конференциях, защита докладов и презентаций на межкультурные и лингвокультурологические темы.

Проектная деятельность в контексте развития межкультурной коммуникации подразумевает чаще совместную работу участников современного образовательного пространства. В настоящее время студенческие коллективы отличаются многонациональным контингентом, что тоже является важнейшим условием развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства. Проектная деятельность в многонациональном коллективе позволяет изучить национально-культурные особенности друг друга.

Помимо проектной деятельности в современном образовательном пространстве эффективно внедрение спецкурса «Развитие межкультурной коммуникации», целью которого является развитие, как речевых навыков, так и межкультурной компетенции участников современного образовательного пространства. Спецкурс позволяет познакомиться с основными моделями межкультурной коммуникации и развивает практические знания и умения. Существуют различные формы реализации спецкурса, среди которых наиболее эффективным является внедрение спецкурса на групповых занятиях, что способствует развитию межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства. Спецкурс может состоять из разделов «Культура и функциональная общность мировых культур», «Коммуникация и межкультурная коммуникация» и т. д.

Основными функциями развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства являются совершенствующая, познавательная, ценностно ориентационная и регулятивная. Развивающая функция отвечает за становление межкультурной личности. За приобретение и обогащение знаний о различных культурах в современном образовательном пространстве отвечает познавательная функция. Ценностно ориентационная функция направлена на свободное ориентирование индивидуума в межкультурном образовательном пространстве и формирование межкультурной личности. Регулятивная функция способствует адекватному взаимопониманию всех участников межкультурной коммуникации.

На пути развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства могут возникнуть межкультурные и коммуникативные барьеры, преодоление которых требует тщательного исследования вопроса и изучения эффективности применяемых методов. Часто межкультурные и коммуникативные барьеры возникают по причине низкой мотивации индивидуума и его неготовности к межкультурной коммуникации в образовательном пространстве. Межкультурный и коммуникативный барьер может быть следствием возникновения напряженной ситуации, связанной с непониманием межкультурных различий и нежеланием взаимодействовать с представителями иных культур.

Средством развития межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства является лингвокультурологический материал, способствующий формированию языковой личности. Считаем, что именно языковая личность способна через язык познать родную культуру и принять чужую. Благодаря педагогическим условиям развитие межкультурной коммуникации в условиях современного образовательного пространства может успешно реализовываться на занятиях и способствовать развитию интегративных качеств языковой личности.

Межкультурная коммуникация подразумевает общение, диалог и обмен моделями поведения, знаниями, опытом, ценностями и стандартами представителей различных народов. Характер взаимодействия в контексте межкультурной коммуникации отличается содержанием, где возможен обмен, общение и противостояние.

В заключение следует отметить, что развитие межкультурной коммуникации будущих горных инженеров в условиях современного образовательного пространства – достаточно сложный и многоуровневый процесс, требующий всестороннего изучения. При этом разработанная модель и грамотное применение педагогических условий может способствовать эффективному развитию межкультурной коммуникации и помочь преодолеть межкультурные барьеры.

#### **Список литературы**

1. Верещагин, Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – Москва, 1990. – 120 с.
2. Гудков, Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д. Б. Гудков. – Москва: Гнозис, 2003. – 288 с.
3. Дахин, А. Н. Педагогическое моделирование: сущность, эффективность и неопределенность / А. Н. Дахин // Стандарты и мониторинг. – 2002. – № 4. – С. 22–26.
4. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е / Ю. Н. Караулов. – Москва: Изд-во ЛКИ, 2010. – 264 с.
5. Маслова, В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Маслова. – 4-е изд., стер. – Москва: Академия, 2010. – 208 с.
6. Михеев, В. И. Моделирование и методы теории измерений в педагогике. Серия Психология, педагогика, технология обучения / В. И. Михеев. – Москва: Красанд, 2010. – 224 с.
7. Садохин, А. П. Межкультурная коммуникация / А. П. Садохин. – Москва: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. – 288 с.
8. Садохин, А. П. Межкультурные барьеры и пути их преодоления в межкультурной коммуникации / А. П. Садохин // Обсерватория культуры. – 2008. – № 2. – С. 26–32.
9. Садыгова, А. И. Совершенствование креативной межкультурной коммуникативной компетенции студентов колледжа (на примере Уральского государственного горного университета) / А. И. Садыгова, Л. Г. Юсупова, К. Д. Табатчикова // Вопросы педагогики и психологии: монография. – Чебоксары: Среда, 2021. – Гл. 5. – С. 55–72.
10. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – Москва: Слово/Slovo, 2000. – 624 с.
11. Тхорик, В. И. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / В. И. Тхорик, Н. Ю. Фанян. – Москва: ГИС, 2005. – 258 с.
13. Юсупова, Л. Г. Развитие готовности студентов неязыковых специальностей вуза к межкультурной коммуникации: дис. ... канд. пед. наук / Л. Г. Юсупова; Магнитог. гос. тех. ун-т им Г. И. Носова. – Магнитогорск, 2008.
14. Юсупова, Л. Г. Об актуальных аспектах изучения межкультурной коммуникации в вузе / Л. Г. Юсупова // Вестник Башкирского университета. – 2016. – Т. 21. – № 23. – С. 674–676.

**Слесарь М. В.,  
Аккерман О. А.**

*Национальный центр повышения квалификации  
«Өрлеу» Институт повышения квалификации  
педагогических работников по Костанайской области,  
Республика Казахстан*

## **ИГРА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ПОЛИЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКА**

В культурном пространстве Казахстана в последнее время особую актуальность приобретают идеи возрождения традиций народной педагогики, в связи с чем возникает вопрос изучения особенностей педагогического воздействия на подрастающее поколение в условиях переплетения этнических культур. И здесь на помощь приходят народные игры, являющиеся бесценным наследием народной педагогики и выступающие важной частью традиционной культуры.

Изучению природы игры и ее роли в культурном развитии подрастающего поколения посвящены труды многих отечественных и зарубежных ученых прошлого и настоящего, таких как П. Ф. Лесгафт, К. Д. Ушинский, П. Ф. Каптерев, Е. А. Покровский, Д. Б. Эльконин, Т. А. Швалева, Т. В. Волдина, Н. С. Александрова, Б. К. Калшабаева, Г. А. Иманберлинова и др.

Доктор филологических наук В. С. Третьякова, рассматривая игру в социальном культурном контексте, отмечает, что игры способствуют закреплению норм и традиций, стимулированию творческого и соревновательного духа, росту и развитию культуры, постепенно становясь краеугольным камнем культуры и средством развития и самореализации человека как члена общества [7, с. 53].

Традиционные детские игры передаются из поколения в поколение и используются в качестве средства обучения и социализации детей. Главными составляющими передаваемого социального опыта являются понимание этических и правовых норм поведения в полиэтничестве и следование им; способность создавать комфортную атмосферу в полиэтничестве; способность сопротивляться национальной ограниченности и недоверию [6, с. 140].

Результаты исследований зарубежных ученых показали, что через игровые ценности традиционная игра приобщает детей к культуре, учит взаимодействовать с другими людьми, использовать природные ресурсы, развивает собственный характер и психомоторику [2, с. 182].

Посредством таких игр у детей формируется устойчивое отношение к культуре родного народа, его традициям. Кандидат педагогических наук Т. А. Швалева, изучая народные игры хакасского этноса, пришла к выводу, что игра выполняет функции формирования национальных черт и общечеловеческих ценностей, сохраняя культуру этноса, воспитывая характер на традиционных этических нормах поведения [8, с. 93].

Особую функцию для развития подрастающего поколения игровая деятельность выполняет в полиэтнокультурном обществе, где имеет место смешение этнических культур и, как следствие, возникает необходимость взаимодействовать в процессе жизнедеятельности с представителями разных этносов, что характерно для большинства современных стран.

Как известно, воспитание полиэтнокультурной личности начинается с детства, когда игра является ведущим видом деятельности. Поэтому игра естественным образом становится важнейшей частью полиэтнокультурного воспитания, погружающей детей в специфику другой культуры, прививающей навык адекватного реагирования на ее проявления, обогащающей их духовный мир, дарящей радость общения со сверстниками, формирующей устойчивое толерантное отношение к этническим культурам народов родной страны.

Обращаясь к игровой культуре народов Казахстана, следует признать ее чрезвычайное богатство и многообразие. Она представлена традиционными казахскими, татарскими, киргизскими,

башкирскими, русскими, украинскими, белорусскими, играми народов Кавказа и иных народов, населяющих территорию страны. Все национальные игры развивают ум, двигательные способности детей, вырабатывают такие качества, как верность, быстрота реакции, сила и терпение. Однако, несмотря на сохранение главных сущностных черт, в культуре каждой более или менее отличающейся этнической группы существуют определенные виды игр, имеющие этническую и культурную специфику, что позволяет использовать их как мощный инструмент полиэтнического воспитания подрастающего поколения.

Индонезийские ученые F. W. Ariesta, B. Maftuh отмечают, что традиционная игра содержит много элементов культурных ценностей, идентичных полиэтнокультурному образованию [1, с. 56].

Раскрывая нашу позицию относительно формирования полиэтнической культуры подрастающего поколения посредством игры, следует отметить необходимость обеспечения детям возможности принимать активное участие в национальных спортивных праздниках, неделях национальных культур и фестивалях дружбы, позволяя им знакомиться с культурой и традициями проживающих рядом этносов в доступной для них игровой форме, что будет способствовать обогащению опыта межэтнического взаимодействия, и являться мощным средством подготовки молодого поколения к жизни в открытом поликультурном обществе [5, с. 39].

Изучая результативность деятельности по формированию полиэтнической культуры школьников средствами социокультурной деятельности, мы обнаружили, что включение детей в Фестивали дружбы народов, в рамках которых они были вовлечены в мероприятия, раскрывающие особенности игровой культуры этносов, населяющих Казахстан, привело к значительным положительным сдвигам в их развитии [4, с. 37].

Это подтверждает мысль о том, что досуговые мероприятия играют особую роль в формировании полиэтнокультурной компетентности подрастающего поколения [3, с. 27].

Игра как составная часть организации педагогического процесса является одной из наиболее эффективных ее форм, так как строится в соответствии со следующими выделяемыми нами ведущими принципами развития полиэтнической культуры подрастающего поколения: принципом гуманизации, аккумулирующем в себе ценностное отношение к жизни во всех ее проявлениях; принципом культуросообразности, согласно которому с помощью игры ребенок приобщается к культуре, формирует правильное отношение к культурному наследию, развивает личностные качества, обеспечивающие создание новых культурных ценностей; принципом полисубъектности, позволяющем конструктивно взаимодействовать с представителями различных этносов; принципом психологической комфортности, предполагающим снятие стрессообразующих факторов, вызывающих состояние радости, удовольствия [4, с. 27].

Таким образом, игра, будучи многогранным социокультурным явлением, включает в себя всю этнокультурную специфику, становясь важнейшим средством воспитания полиэтнокультурной личности. Используя народные игры – эти бесценные ресурсы, доставшиеся нам от предков, мы должны создавать благоприятные условия для воспитания у подрастающего поколения гуманного позитивного отношения к людям, независимо от их национальной принадлежности.

#### **Список литературы**

1. Ariesta F. W., Maftuh B. 2020. Traditional Games as a Multicultural Education Planning for Children in Primary Schools. *The Journal of Innovation in Elementary Education*. Vol. 5. No 2. P. 51–58. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/346806605\\_Traditional\\_Games\\_as\\_a\\_Multicultural\\_Education\\_Planning\\_for\\_Children\\_in\\_Primary\\_Schools](https://www.researchgate.net/publication/346806605_Traditional_Games_as_a_Multicultural_Education_Planning_for_Children_in_Primary_Schools).
2. Sholihah N. R., Sapriya S., Supriatna N., Komalasari K. 2020. Traditional Game-Based Learning: as a Local Wisdom Learning Model in Elementary School. *Multicultural Education*. Vol. 6. No 5. P. 182–186. – URL: <http://ijdri.com/me/wp-content/uploads/2020/07/19.pdf>.
3. Аккерман, О. А. К проблеме формирования исторического сознания подрастающего поколения / О. А. Аккерман // Педагогическая наука и практика. – 2018. – № 4 (22). – С. 22–27.

4. Слесарь, М. В. Развитие полиэтнической культуры школьников в социально-культурной деятельности: сб. публикаций / М. В. Слесарь. – Костанай, 2014. – 163 с.
5. Слесарь, М. В. Формирование полиэтнической культуры подрастающего поколения и современный общечеловеческий мейнстрим / М. В. Слесарь // Педагогическая наука и практика. – 2014. – № 2 (4). – С. 37–40.
6. Слесарь, М. В. Модель полиэтнокультурной компетентности старших школьников // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований / М. В. Слесарь, О. А. Аккерман. – 2015. – № 5-1. – С. 137–140. – URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=6782> (дата обращения: 25.01.2022).
7. Третьякова, В. С. Игра в социальном и культурном контексте // Социальная педагогика. – 2019. – № 2. – С. 51–55.
8. Швалева, Т. А. Народная игра как элемент социального и культурного наследия хакасского этноса // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 5 (60). – С. 92–93.

УДК 371.39

**Татаурова А. В.**

*Средняя общеобразовательная школа № 11,  
Сатка*

## **АКТИВИЗАЦИЯ ЗРИТЕЛЬНОЙ ПАМЯТИ ПОСРЕДСТВОМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИГРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ**

Современный ребенок и подросток в способах восприятия мира существенно отличается от школьников, рожденных в конце 80-х гг. XX в. Принципиальным отличием стало наличие клипового сознания, одной из важных характеристик которого является способность работать с динамично изменяющимися зрительными образами. При этом вдумчивое разглядывание статичных изображений приводит к рассеиванию внимания у большинства учащихся.

Изучая культурное наследие России и мира в рамках школьного предмета истории, школьники сталкиваются с существенными трудностями. Множество картин, фресок и мозаик, изображения произведений архитектуры и скульптуры, выполненных в разных стилях и направлениях, большинством обучающихся совершенно не запоминаются. В результате памятники культуры и старины предстают перед современным школьником как нечто красивое, но абсолютно далекое и неактуальное для сегодняшнего дня.

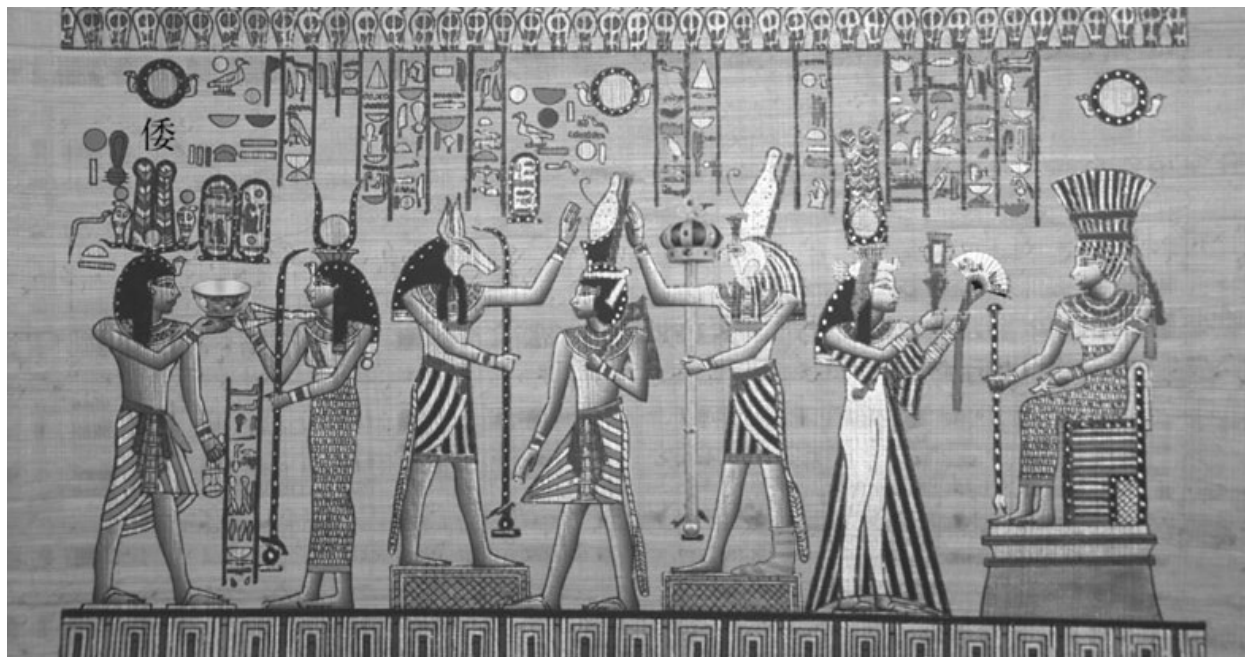
Включение игровых технологий сейчас приветствуется на любом уроке. Для уроков изучения культуры в рамках предмета истории игровые технологии следует подбирать так, чтобы они способствовали развитию зрительной памяти и активизации познавательного и исследовательского интереса.

Прием «Найди лишнее». В графическом варианте прием представляет собой разнообразные картинки, в которые добавили элементы, не характерные для эпохи, страны или автора. К примеру, на древнеегипетскую фреску добавляем элементы, не соответствующие времени и стране (рис. 1). Задачей учеников будет найти эти элементы и объяснить, почему они лишние.

«Лишнее» может быть представлено и изображением, выпадающим из ряда. Реалистичный пейзаж в ряду импрессионистов; готический собор в ряду романских; предметы прикладного искусства одного стиля или времени или страны и какой-нибудь выпадающий «диверсант».

Прием «Пазл». Рационально использовать при групповой организации работы. Фотография памятника архитектуры или живописи нарезаем на части, выдаем каждой группе свое. Собранный на время изображение, можно использовать как подведение к теме, или для актуализации знаний путем двух вопросов «Что я знаю?», «Что мне нужно узнать?». В другом варианте части пазла команда может получить, отвечая на вопросы (используя учебник или знания пройденного материала).

ла). Такое использование приема может выступить в качестве подведения к теме; в рамках «детективного расследования» – как объект, украденный из музея, который мы по характерным признакам ищем; в ходе урока – интерактивной экскурсии части пазла могут продемонстрировать уже исчезнувшее или сильно изменившееся здание.



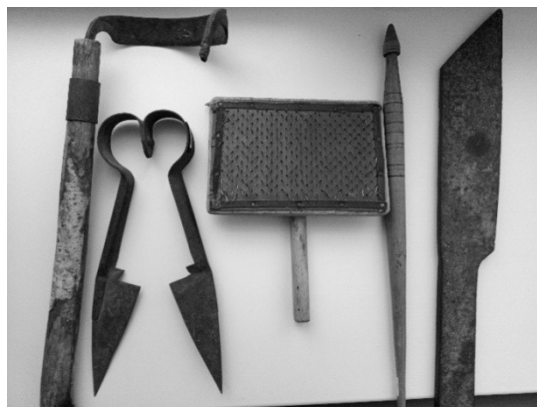
**Рис. 1. Задание: найти на изображении элементы, не соответствующие эпохе, стране и т. п.**

Прием «Найди отличия». Обучающимся предоставляются изображения одного и того же здания в разное время его существования. Соответственно, необходимо выявить, какие изменения произошли и предположить почему. Интересно использовать эту технологию при изучении церквей XI – XIII вв. на Руси, так как многие из них построены в одном стиле и их легко перепутать.

«Кейс метод». В рамках этого метода на уроках в 8 и 9 классах можно собирать кейс, соответствующий классицизму, романтизму, реализму и т. д. в разных направлениях культуры, и самим выводить характерные черты, опираясь на определение и представленные изображения.

Прием «Вспомнить всё». Группе демонстрируется изображение в течение 30–60 секунд. Задача запомнить изображение, как можно лучше, а затем сделать описание по памяти или ответить на заранее подготовленные вопросы учителя.

При наличии в школе музея, можно существенно обогатить изучение некоторых периодов истории, за счет фактического ознакомления учеников с культурным наследием страны и края. Предложить ученикам сделать описание предмета, догадаться о его назначении (рис. 2).



**Рис. 2. Задание: сделать описание предмета, догадаться о его назначении**



Все эти методы необходимо осуществлять в жестко ограниченных временных рамках. Это не только требование урока, но и активация того самого клипового восприятия, частое переключение не только между формами деятельности, но и различными зрительными раздражителями, что соответственно активизирует зрительную память современного школьника.

УДК 82.0:378

**Тихомирова Л. Н.**

*Челябинский государственный институт культуры*

## **ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ ЛИТЕРАТУРНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЧГИК**

Игра как форма работы со студентами в методической практике институтского преподавателя общеобразовательных дисциплин (преподавателя литературы в частности) в процессе обучения используется редко, отчасти потому, что учеба в вузе – это прежде всего серьезный труд взрослых людей, нацеленный на определенный результат, игра же ассоциируется с детством, баловством, отдыхом, веселым и азартным делом, в котором важен не столько итог, сколько процесс, отчасти из-за сложности подготовки и организации этого самого процесса: мероприятие, небольшое по продолжительности, требует масштабных интеллектуальных и эмоциональных затрат и предполагает приложение совместных усилий ученика и учителя по решению поставленных задач. Тем не менее при кажущейся несерьезности игра как форма обучения может вполне успешно применяться в вузе при изучении практически любого гуманитарного курса в виде дополнения к традиционным формам учебной деятельности. Она способна не только разнообразить процесс обучения, но и создать мотивацию к погружению в определенную тему, повысить интерес к изучаемой дисциплине, стимулировать мыслительную и творческую активность студентов и даже способствовать воспитанию ответственности и коллективизма. Конечно, любая игра должна оправдывать себя в отношении той или иной учебной темы, в ней должна преобладать учебно-познавательная, а не развлекательная направленность, поэтому педагогу, решившему использовать игровые технологии в практике своей работы, важно не только понять, оправдывают ли себя в данном случае подобного рода мероприятия, и подобрать актуальный игровой материал, но и направить студентов к самостоятельному поиску информации, курируя их на каждом этапе подготовки.

Литература как учебная дисциплина дает возможность использования различных игровых форм и технологий. Прежде всего литературная игра используется с целью углубления в содержание художественного текста, поскольку предполагает работу именно с ним. Однако поскольку любая наука (и литературоведение не исключение) не только содержит теоретические аспекты, но и нацеливает человека на их практическое применение, думается, что именно вопросы методики, связанные с организацией чтения в процессе преподавания литературоведческих дисциплин, сегодня становятся наиболее актуальными. Смеем предположить, что стимулировать желание получать литературное образование у студентов (а позже и специалистов-нефилологов) может прикладное изучение художественных произведений: например, рассмотрение литературного текста в качестве материала для проведения тематического мероприятия при работе в библиотеке будущими библиографами. Иными словами, изучение курса литературы в вузе культуры должно преследовать не только учебные, но и практические (вернее сказать, даже прагматические) цели, поскольку именно так во многом и будет решаться одна из основных задач литературного образования – формирование квалифицированного читателя.

Конечно, совсем необязательно проводить интеллектуальную игру как самостоятельное мероприятие, можно использовать в процессе обучения студентов игровые элементы на занятиях (блиц-турнир, разгадывание кроссвордов, различные типы визуализации текста (от инсценировки до мини-фильма) и т. д.) [1]. Они позволят преподавателю оценить начитанность студента, а студенту – свои знания на фоне знаний однокурсников. Однако игра, в основу которой положено произведение художественной литературы или творчество писателя, проведенная как отдельное мероприятие, в рамках курса или факультета превращается в целое событие и, хотя временные, интеллектуальные и эмоциональные затраты на его подготовку значительны, стоит того.

Организовав в 2016 г. (Год Н. М. Карамзина в России) литературно-библиографическую лабораторию и проведя на ее основе со студентами факультета документальных коммуникаций и туризма первую интеллектуальную игру, посвященную 250-летию Н. М. Карамзина-писателя, мы (доцент Ю. В. Гушул и доцент Л. Н. Тихомирова) ставили перед собой несколько целей: во-первых, обратить внимание на нетленность и вечную актуальность классики, заинтересовав современную молодежь творчеством Карамзина, а во-вторых, формировать комплексный характер чтения и демонстрировать его прагматическую направленность будущим библиотекарям, являя на практике формы работы с художественным текстом и его читателем в условиях падения интереса к чтению [2, с. 108]. В основу игры легли стихотворения и повести Карамзина, а также его книга «Письма русского путешественника», с ней учащимся предлагалось познакомиться углубленно. Кроме того, на этапе подготовки к игре студенты инициировали проведение международной викторины по творчеству писателя и получили задание самостоятельно придумать по паре вопросов для нее. Ну и, конечно, в игру вошли задания по специальности, предполагавшие самостоятельную поисковую и творческую работу: на просторах Интернета, в словарях, справочниках, энциклопедиях учащиеся добывали информацию, касающуюся жизни, творчества, увековечивания памяти Карамзина, создавали буктрейлеры, информационные буклеты, отбирали материал для иллюстрирования текста элементами театрализации, находили оригинальные способы подачи информации аудитории. Одним словом, игре предшествовал достаточно объемный и плодотворный подготовительный этап. Игра прошла увлекательно, интересно и, безусловно, с огромной пользой для будущих библиотекарей, которым совсем скоро самим предстоит организовывать подобного рода мероприятия, однако продемонстрировала не только сильные, но и слабые стороны образованности студентов: невысокий общекультурный уровень, несформированность важных базовых умений (например, умений выразительно читать, точно формулировать собственные мысли, выстраивать монологическое высказывание), узость читательского кругозора (а отсюда и непонимание текста писателя XVIII в., незнание многих слов), неудовлетворительное качество чтения (читал в пересказе), отсутствие навыков критического мышления, неготовность интеллектуально напрягаться. Кроме того, придумать оригинальные вопросы для викторины, которую студенты сами же предложили провести, они также не сумели.

Но если игра по творчеству Н. М. Карамзина не предусматривала командной работы, то уже в 2020 г. в рамках IX Лазаревских чтений на базе литературно-библиографической лаборатории была проведена интеллектуальная игра, посвященная двухсотлетию поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», которая предполагала деление участников игры на команды (противниками студентов ЧГИК стали учащиеся отделения библиотековедения ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского), поскольку важно было создать дух соперничества, мотивировать всех игроков к работе в коллективе и дать возможность каждому проявить себя в деле. Помимо студентов-библиографов в подготовке к игре активное участие принимали студенты театрального и консерваторского факультетов.

Написанная юным Пушкиным поэма «Руслан и Людмила», которую сам поэт в Посвящении охарактеризовал как «труд игривый», насыщена шуточными элементами, пародийными приемами. Это просто кладезь для проведения командной игры, предусматривающей множество заданий с быстрой их

сменой. Поскольку игра заявлялась как мастер-класс, предполагалось, что будут демонстрироваться разные интерактивные технологии продвижения книги и чтения: от традиционных (информина и поэтический ринг) до инновационных (печа-куча, флешбук, квиз и др.). Зрителям также предлагалось принять активное участие в игре, что они и сделали: студенты ФТКТ сняли ролики с видеовопросами, а студенты-иностранцы консерваторского факультета разыграли на русском языке сцену боя Руслана с Головой, добавив веселья и живости и в без того живой процесс. Подготовка участников к игре включала и «домашние задания», которые заключались не только в качественном прочтении текста, но и в поиске информации (в том числе библиографической), выполнении творческих заданий как по отдельности, так и сообща. Конечно, желание не ударить в грязь лицом перед соперниками и болельщиками стимулировало активность нашей команды, и, хотя «победила дружба», хотим заметить, что выглядела она, как ни странно, все-таки хуже команды противников (учащихся среднего специального учебного заведения). Игра показала, что нашим студентам-библиографам, к сожалению, недостает самостоятельности мышления: они инертны, хотят, чтобы кто-то их направил к успешному результату, причем кратчайшей дорогой, все время ждут от преподавателя подсказки, помощи, похвалы за минимально сделанное, а если задача оказывается более трудной, чем было ожидаемо, быстро пасуют. И все-таки, несмотря на сложности, форму такого рода работы в современных условиях подготовки специалистов библиотечного дела трудно переоценить. Цель игры заключалась в том, чтобы показать студентам, что формирование полноценного специалиста-библиографа невозможно без чтения художественной литературы, что литературный материал необходим им в будущей работе и, изучая его, они преследуют не только учебные, но и практические цели.

Подводя итог сказанному, акцентируем внимание на том, что сегодня в вузовском образовании при изучении многих дисциплин важен практический подход к получению теоретических знаний. Литературная игра, на наш взгляд, позволяет соединить эти цели, дает возможность связать получаемые знания с будущей профессиональной деятельностью студента. Участвуя в подготовке и проведении игры, он приобретает опыт практической работы по профессии.

#### **Список литературы**

1. Гушул, Ю. В. Литературно-библиографическая лаборатория: поиск новых форм продвижения чтения и организации образовательного процесса в современном вузе / Ю. В. Гушул // Культура – искусство – образование: материалы 42-й науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та 5 фев. 2021 г., Челябинск.– Челябинск: ЧГИК, 2021. – С. 9–17.
2. Гушул, Ю. В. Междисциплинарная литературно-библиографическая лаборатория: опыт первого года работы / Ю. В. Гушул, Л. Н. Тихомирова // Культура – искусство – образование: материалы XXXVIII науч.-практ. конф. науч.-пед. работников ин-та.–Челябинск: ЧГИК, 2017. – С. 106–111.

УДК 378.1

**Томашевская Н. П.**

*Тверская государственная  
сельскохозяйственная академия*

## **О ВОПРОСАХ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ К ОБУЧЕНИЮ**

В сложившихся социально-экономических условиях на передний план выдвигается личная ценность высшего образования, понимание которой находится в тесной связи с внутренними и внешними мотивами профессиональной образовательной и самообразовательной активности студента. Внешние мотивы обусловлены материальными и социальными соображениями, степенью сформированности в обществе отношения к образованию как ценности. Сегодня внешние мотивы не стимулируют в долж-

ной мере профессиональное развитие студента, превращают государственное высшее образование в вынужденную деятельность, лишенную аксиологического смысла. Внешняя мотивация получения специальности у студентов развита сильнее, чем внутренняя. Внутренние мотивы выражены гораздо слабее, но именно они представляют потенциальную значимость для развития мотивационной сферы. Внутренние мотивы определяются генетической потребностью нормального человека к самореализации в соответствии с врожденными способностями. В этом смысле высшее образование как личная ценность осознается всегда. Однако развитие внутренних мотивов получения высшего образования во многом определяется учебно-воспитательной системой, в которую попадает обучающийся. В связи с этим эго-значимые мотивы можно условно представить в виде собственно профессиональной мотивации, прагматической мотивации, эвристической и статус-мотивации.

Самой негативной чертой мотивации обучения студентов необходимо признать их чрезвычайно низкую социально значимую мотивацию. Лишь на первом курсе эта мотивация занимает относительно высокий ранг. Начиная же со второго курса, социально значимая мотивация, заняв низший ранг, так и остается на этом уровне [4].

В аспекте динамики социально-психологической адаптации может быть еще один подход к условиям профессионального обучения и деятельности, в котором главным критерием для классификации выступает временной период, где выделяют три этапа: определяющий, накопительный и завершающий [1; 2].

Важным фактором, позволяющим эффективно воздействовать на процесс адаптации студентов и молодых специалистов, является целенаправленная помощь профессорско-преподавательского состава и ведущих специалистов в плане профилактики дезадаптационных процессов.

Наблюдения показывают, что любое уменьшение воздействия на молодых людей в арифметической прогрессии приводит к росту негативных проявлений дезадаптации в геометрической прогрессии. Так, даже незначительное снижение внимания педагогов к результатам учебы мгновенно и лавинообразно приводит к увеличению числа студентов, имеющих удовлетворительные и неудовлетворительные оценки. Точно такая же картина обнаруживается и относительно молодых специалистов в ходе их адаптации к трудовой деятельности [3].

Кроме этого, практика подтверждает, что даже успешные студенты никогда не адаптировались к условиям обучения в высшем учебном заведении без сбоев. Нередко случается, что отличник вдруг, по тем или иным причинам, начинает на протяжении некоторого времени получать невысокие оценки, студент, доселе отличавшийся примерным поведением, начинает прогуливать занятия и т. п. Молодой же специалист, уже прочно зарекомендовавший себя с положительной стороны, вдруг резко снижает производительность труда. Отметим также, что только поступившие в высшее учебное заведение молодые люди попадают в естественные для вуза условия когнитивной лавины, при этом зачастую сопровождаемой нарушением сна, значительными интеллектуальными и физическими перегрузками организма. Поток знаний в течение первого семестра настолько широк, разнообразен, что его по праву называют информационным взрывом. При этом юноши и девушки чрезвычайно резко выпадают из привычных социальных взаимосвязей, а нередко и лишаются общения с близкими им людьми. В это же время возникает эмоциональная депривация, проявляющаяся, с одной стороны, в изоляции юношей и девушек от привычных источников получения положительных эмоций, в насильственном революционном разрушении сформировавшихся эмоциональных привязанностей, т. е. в эмоциональном голоде, с другой – в нарастании отрицательных чувств, вызываемом ломкой сложившихся стереотипов поведения.

Дело в том, что в его ходе у некоторых молодых людей появляется и углубляется апатия, незаинтересованность в общении с другими студентами. Многие студенты тяжелее всего переносят в период когнитивной эскалации разлуку и разрыв связей с родными и друзьями. В целом ярко выраженные негативные последствия когнитивной эскалации в течение первых месяцев обучения в

вузах испытывает более 92 % студентов. Среди этих последствий – снижение интеллектуальной энергии (74 %), ухудшение памяти, внимания и концентрации (70 %), раздражительность (63 %), состояние тревоги (19 %), нервное напряжение (60 %), подавленность и углубляющаяся апатия (17 %), предрасположенность к конфликтному поведению и социальным провокациям (21 %), усиление табакокурения (62 %), употребление алкогольных напитков (2 %) [1]. Средством минимизации негативных проявлений когнитивной эскалации, в первую очередь, являются отвлекающие факторы – переключение внимания и интересов на какой-либо вид творческой деятельности, на личностное общение и духовные ценности. Особая роль принадлежит активному вовлечению молодежи в организацию и проведение досуговых мероприятий – КВН, Студенческих весен, викторин, диспутов, дискуссий, тематических утренников и вечеров, литературных гостиных, встреч с выдающимися людьми, разумно организованных экскурсий, посещений музеев, выставок, театров, концертов и т. д. Молодые люди должны вырабатывать индивидуальные адаптационные компенсаторные механизмы снятия стрессов и прочих неоднозначных психических явлений [5].

Таким образом, можно отметить, что общественная ценность высшего образования в современных вузах в настоящее время многими студентами не осознается. Проблемы образования занимают недостаточно ведущее место в сознании у таких студентов, уступая проблемам уровня жизни, жилья, стипендии и т. д.

#### **Список литературы**

1. Вигура, Е. А. Психосоциальная адаптация молодых специалистов к условиям деятельности на авиационных предприятиях. Концептуальные основы / Е. А. Вигура, С. А. Багрецов, О. А. Дроздов, В. М. Львов. – Тверь, 2004. – 125 с.

2. Выготский, Л. С. Собр. соч.: в 6 т. / Л. С. Выготский. – Москва: Педагогика, 1984. – Т. 3. – С. 29–44.

3. Томашевская, Н. П. Гуманитарное образование в контексте социально-психологической адаптации личности к профессиональной деятельности / Н. П. Томашевская // Инновационные технологии в АПК региона: достижения, проблемы, перспективы развития: сб. науч. тр. по материалам Национальной науч.-практ. конф. – Тверь, 2021. – С. 458–462.

4. Томашевская, Н. П. Личностные качества и профессиональная адаптация студентов / Н. П. Томашевская, С. А. Бобинкин // Инновационные технологии в АПК региона: достижения, проблемы, перспективы развития: сб. науч. тр. по материалам Национальной науч.-практ. конф. – Тверь, 2021. – С. 466–470.

5. Томашевская, Н. П. Вопросы воспитания гуманности молодежи и ее адаптации к профессиональной деятельности / Н. П. Томашевская // Инновации в образовании: материалы XII Международной науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Орел, 2021. – С. 217–224.

УДК 372.881.161.1

**Филитова О. Н.**

*Дальневосточный государственный аграрный университет, Биробиджан*

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ ЗАДАНИЙ В РАМКАХ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО КУРСА НА ПРЕДВУЗОВСКОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ РКИ**

К предвузовскому этапу обучения РКИ (русский язык как иностранный) всегда предъявлялись высокие требования, так как именно на нем происходит адаптация к условиям жизни в России и закладываются предпосылки для освоения выбранной специальности. Поэтому важно на данном этапе использовать различные методы, повышающие эффективность обучения. Хорошо зарекомендовал себя метод аудиовизуализации, позволяющий учащимся получать информацию по разным каналам восприятия. К сожалению, этот метод достаточно редко применяется на начальном

этапе обучения РКИ, что, на наш взгляд, негативно сказывается на процессе усвоения языка. Осознавая все достоинства названного метода, рекомендуем использовать его системно, начиная с элементарного уровня. Поскольку словарный запас учащихся на этом этапе весьма ограничен, целесообразно начать знакомство с аутентичными видеотекстами с анимационных фильмов, просмотр которых уже сам по себе повышает настроение учащихся и настраивает их на творческий лад, поэтому усвоение языка проходит значительно эффективнее.

Разрабатываемый нами аудиовизуальный курс для предвузовского этапа обучения РКИ предполагает определённую систему языковых и речевых упражнений [подробнее см., например: 2; 3], важное место среди которых отводится творческим заданиям. Отталкиваясь от утверждения исследователей, считающих игру оптимальной формой подачи заданий [1, с. 45], мы включаем игровые приёмы в каждый урок аудиовизуального курса. Однако наиболее полно игровые технологии реализуются на этапе обобщения и повторения материала, поэтому в рамках данной статьи мы рассмотрим именно упражнения из заключительного урока по теме.

В Дальневосточном ГАУ обучаются иностранцы, осваивающие различные специальности. Для слушателей подготовительных курсов, планирующих в дальнейшем учиться на технологическом факультете, особое значение имеют слова-кулинарные термины. Для знакомства с данной лексической группой на ранних этапах обучения целесообразна работа с анимационным сериалом «Волшебная кухня». После изучения темы «Кухня», в рамках которой анализируются 5 серий «Волшебной кухни» и 2 серии «Маши и Медведя», проводится итоговое занятие, цель которого повторение и систематизация полученных ранее знаний. Эффективно повторить изученную лексику помогут игровые задания, одним из которых является игра «Мемори». Эта карточная игра, развивающая память, знакома многим, в своем оригинальном варианте она содержит парные карточки с картинками. Для наших же целей используются немного другие карточки: на первой карточке изображена картинка, на второй написано слово (рис. 1).



Рис. 1. Игра «Мемори»: образец карточек

Карточки для «Мемори» могут быть как печатными, так и представленными на экране. Для игры группа делится на 2 команды, цель каждой – открыть как можно больше карточек. Игра проходит в несколько раундов: в первом раунде на экране 6 пар, во втором – 10, в третьем – 14.

Закреплению кулинарной лексики способствует и известная детская игра с мячиком – «Съедобное-несъедобное». Ведущий (преподаватель) называет слово и кидает мяч ученику, если то, что назвал ведущий можно употреблять в пищу, ученик ловит мяч, если нельзя – отбивает мяч.

Игра, которую мы условно назвали «Шеф-повар», развивает речь учащихся. На «столе» (экране) представлены ингредиенты нескольких различных блюд, ученикам необходимо рассказать, какие блюда можно приготовить из данных продуктов. Обучающийся называет блюдо, которое он будет «готовить». Говорит, что ему нужно взять со «стола» для приготовления этого блюда. Затем рассказывает способ приготовления. Выигрывает тот игрок, который «приготовит» большее число блюд из данных ингредиентов. При этом учитывается правильность речи. Поскольку в рамках темы «Кухня» были изучены такие блюда, как вареники, английский кекс, вонтоны, пельмени, лапша, именинный пирог, на «столе» расставлены следующие продукты (рис. 2).

Кроме будущих технологов, в нашем университете обучаются и иностранцы, планирующие поступать на строительный факультет. Для этого направления подготовки особенно интересен будет мультсериал «Домики». В рамках темы «Достопримечательности» учащиеся анализируют несколько серий «Домиков» и несколько заставок анимационного проекта «Гора Самоцветов». На заключительном занятии для систематизации знаний и повторения лексики, мы рекомендуем учащимся заполнить так называемый «тест-квест». На место каждого из вопросов нужно поставить картинку, на которой изображено одно из зданий: Спасская башня, Большой театр, Летняя церковь в Кижях, Колокольня в Кижях, Дом Деда Мороза, Березовый домик, Иглу, дворец Монплезира (рис. 3).



Рис. 2. Игра «Шеф-повар»: образец карточек

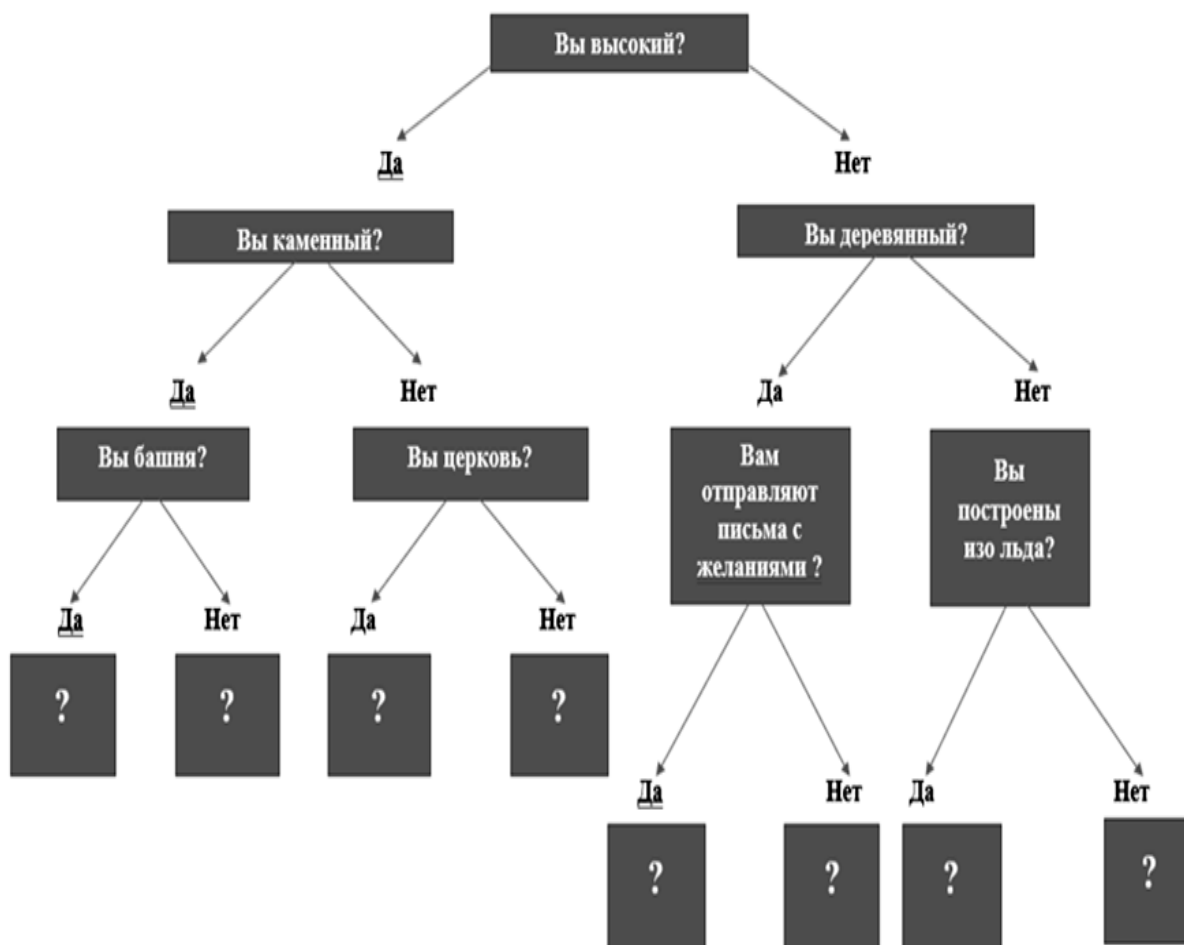


Рис. 3. «Тест-квест»: алгоритм выполнения

Если при работе с «Домиками» учащимся предлагается лишь понять, какой домик описан, то в дальнейшем учащиеся должны сами составлять подобные «тесты-квесты», выделяя существенные стороны загаданного предмета или лица.

Самой объемной темой нашего аудиовизуального курса является тема «Новый год в России», в рамках которой анализируется большое количество мультфильмов. Так как фильмы этой темы очень разнообразны и содержат важные страноведческие сведения, на заключительном этапе изучения темы важно проверить, насколько хорошо иностранные учащиеся усвоили эту информацию. Чтобы сделать это быстро и в нескучной форме, можно поиграть в «Морской бой». Как выяснилось, китайские студенты не были знакомы с этой игрой, но благодаря анализу серии «Морской бой» мультсериала «Барбоскины» начали в нее играть. Бой, в который мы будем играть, отличается от классического тем, что право на выстрел команда получает лишь за верный ответ на вопрос преподавателя. Вопросы могут быть, например, такими: *Кто приносит новогодние подарки? Что нужно сделать, чтобы Дед Мороз принес подарок? Что использовали как почтовый ящик Бо и Зо? и т. д.* Кроме вопросов можно использовать задания – например, *нарядите елку (для этого учащимся нужно называть те украшения, которые они «вешают» на елку); помогите Деду Морозу собраться на праздник (нужно выбрать одежду Деда Мороза, оставив костюм Санта Клауса) и т. п.*

Итак, творческие игровые задания не только создают на занятии положительный эмоциональный настрой, но и способствуют повышению эффективности усвоения языка. В рамках аудиовизуального курса русского языка для учащихся подготовительных отделений вузов в качестве учебного материала выступают современные российские мультфильмы, которые дают широкий круг возможностей для применения игровых приемов. На каждом уроке курса используются различные игровые приемы: инсценирование, «дописывание» / «додумывание» текста мультфильма от лица одного из персонажей, ролевая игра и т. д. Особенно эффективно зарекомендовали себя игровые задания на заключительном занятии по теме, где игра является единственной формой проверки сформированности языковой и коммуникативной компетенций учащихся.

#### **Список литературы**

1. Кудрявцева, Е. Л. Современные игровые технологии в изучении и освоении языков / Е. Л. Кудрявцева, А. А. Тимофеева, Л. Б. Бубекова, С. В. Буланов // Русский язык за рубежом. – 2015. – № 3.
2. Филитова, О. Н. Работа с анимационным сериалом «Волшебная кухня» на начальном этапе обучения РКИ / О. Н. Филитова // Гуманитарные научные исследования: электрон. науч.-практ. журн. – 2021. – № 11. – URL: <https://human.snauka.ru/2021/11/47441> (дата обращения: 11.12.2021).
3. Филитова, О. Н. Работа с анимационными фильмами на предвузовском этапе обучения РКИ (на примере серии «Бум-бум, шака-така!» мультсериала «Барбоскины») / О. Н. Филитова // Гуманитарные научные исследования: электрон. науч.-практ. журн. – 2021. – № 12. – URL: <https://human.snauka.ru/2021/12/47532> (дата обращения: 11.12.2021).



## **ИГРА КАК ФОРМА ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА**

Сегодня, благодаря внедрению компьютерных технологий, росту числа образовательных платформ, меняются и совершенствуются методы преподавания в вузах культуры и искусства в сторону креативизации условий подачи материалов в форме игры. И в данном контексте немало важное значение придается солидаризации интересов студентов и преподавателей в плане общности целей, связанных как с раскрытием материала, так и получением полноценных знаний.

Инновационные педагогические технологии, инструменты и подходы – это веление времени. Если игра связана с созданием типичных для той или иной профессии ситуаций и нахождением практических решений, то игровая форма, применяемая в аудитории, направлена на получение теоретических знаний и практических навыков в предлагаемых условиях.

Форма игры, благодаря которой создается доверительная, деловая, дружеская, атмосфера, объединяет стороны общей целью, воспитывает чувство товарищества, стремление к достижению цели, формирует личностные качества.

Преподаватель с помощью игры моделирует разного рода предлагаемые задачи, рассматривает вариативность решения в определенных условиях, помогает осваивать новый материал, анализировать результаты и достижения, получать практические навыки. В процессе игры для достижения наилучшего результата в сжатые сроки используются различные педагогические технологии и методы, в том числе аудиовизуализационные, направленные на системное запоминание с помощью звука и изображения.

В игре заложены и другие способы мотиваций, такие как вовлеченность в события, где студент учится общению, узнает мнение других участников. Здесь выявляются также возможности и способности игроков оперативно решать, находить, выбирать, рисковать, внимательно искать, чувствовать, переживать.

Студент учится анализировать и подводить итоги игры, делать важные для себя выводы, осознать свои ошибки, недостатки, искать причины провалов, критически оценивать уровень собственных познаний и умений в этой области, результаты достижений и провалов, ставить перед собой гипотетические цели, которые характеризуют его как человека со своими твердыми убеждениями и целями.

В каждой игре определяются свои игроки, с определенными навыками и багажом знаний. Примером тому может послужить процесс создания звуковой дорожки (микса) разными группами звукорежиссеров, посредством записи живых инструментов с добавлением виртуальных звуков.

Предлагается в короткий срок сделать запись, которая бы, согласно EBU (European Broadcasting Union), отвечала высоким критериям качества фонограммы. В данном случае студенты, поставленные в определенные условия и временные рамки, имеют возможность проявить свои навыки в звукозаписи, акустике, звуковых технологиях, приходя по окончании игры к пониманию того, что верно, а что неприемлемо в том или ином случае.

Игру можно разделить на несколько этапов. Первый может вызвать активные действия; второй – выполнение правил игры; третий – решение творческих задач. Все этапы по окончании служат одной цели – реализации образовательного проекта в определенных условиях и с определенными задачами.

Коммуникативные характеристики игры в рамках очной формы обучения располагают широкими возможностями для достижения цели. В связи с новыми реалиями, ограничившими живые контакты с аудиторией, встал вопрос об использовании игры через онлайн-обучение.

Однако если в определенных сферах образования компьютерные технологии помогают учебному процессу, то очень сложно их интегрировать с творческими специальностями, что ведет к нарушению плановости, музыкального баланса, к искажению звукового материала, стереокартины, прозрачности, ясности звукообраза, к техническим сбоям и фоновым шумам. Особенно такие существенные недочеты в период пандемии отразились на исполнительских кафедрах вузов культуры и искусства, а также на кафедре музыкальной звукорежиссуры и информатики Государственной консерватории Узбекистана.

Игра в дистанционном формате может также иметь место в очном образовании, но уже с сокращением воспитательной части и личностного проявления характера обучающегося. В дистанционной форме не полностью передаются ситуационность, сензитивность происходящего. Сложности составляют также организация и объединение групп, участвующих в игре, коммуникабельность участников в достижении поставленной задачи. Теряется также контроль над результатами, что ведет к заимствованию, но отнюдь не к личностному проявлению индивидуального начала.

Еще один очень важный момент в оценке исполнительских качеств студента на возможности, предоставляемые платформами и программами. Например, программа Zoom, которая организует ряд онлайн-встреч, не способна передавать частоту звуков, динамику музыкального произведения, а также искажает и подавляет сигнал, делая его искусственным, компьютерным, в некоторых случаях мало понятным. Такого рода набор свойств программы отрицательно сказывается на занятиях, делая их бесполезными. Не представляется возможным проводить практические занятия в виде игры на различных платформах, в том числе Moodle, которые направлены на самостоятельное изучение материала, в основном теоретической направленности [1, с. 86].

В целом использование формы игры в онлайн-формате не приносит положительного результата. Коммуникативность самого процесса весьма низка и не рентабельна по затрачиваемым ресурсам. Это требует тщательного изучения.

Рассматривая развивающуюся индустрию игр, где также пользуются технологиями и совокупностью сведений для развития интеллектуальных способностей человека, можно сказать, что они направлены только на заучивание фактов и логическое мышление. Данный вид игр применительно к образовательной сфере не способен в полной мере одновременно развить способности творческого мышления, гибкости, оригинальности и полноты. Особенно важно в игре развивать способности креативно мыслить, этого очень тяжело достигнуть в дистанционном образовании.

Применение игры в очной форме с определенными правилами и условиями может максимально развить творческие способности учеников.

В заключение можно отметить, что использование игры как формы обучения помогает достичь творческих результатов в плане формирования у студентов профессиональных навыков и развития когнитивных способностей.

### **Список литературы**

1. Хмыров, А. В. Дистанционное обучение в сфере звукорежиссуры / А. В. Хмыров // Дистанционное обучение в сфере искусства: школа – колледж – вуз – послевузовское образование: II Междунар. науч.-практ. конф. – Алматы, 2020. – С. 84–87.

### *Раздел III*

## **ИГРОВАЯ ТРАДИЦИЯ В НЕМАТЕРИАЛЬНЫХ ФОРМАХ КУЛЬТУРЫ**

УДК 372:373.2

**Бакина С. С.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРАЗДНИЧНОЙ ИГРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ГЕНДЕРНОЙ СТРАТИФИКАЦИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Исследование представленной в заголовке проблемы, на наш взгляд, необходимо начинать с определения понятия праздник. Исследователь в области культуры И. М. Снегирёв указывает, что праздник – это антитеза будней, с их трудом и заботами, окружающими нас в повседневной жизни. Праздник организует смену деятельности в смысле разрядки духа и энергетического подкрепления.

Игра же сама по себе представляет некий путь к традициям, из которых формируется целая культура. Вопрос игры как основного конструктива человеческой жизнедеятельности более значим, чем тривиальное ее рассмотрение с точки зрения развлечения.

Игра сопровождает нас всю жизнь и начинается в глубоком детстве. В этом аспекте категория детства изучается многими исследователями (К. Флэйк-Хобсон, Б. Е. Робинсон, П. Скин, Л. С. Выготский, А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский, К. Д. Ушинский), рассматривающими ее как фундамент для формирования культурной единицы общества – гражданина.

Для детей, чья культура и социализация только формируется и начинает развиваться, игра в аспекте праздника – мощный инструмент для воспитания полноценной гармонично развитой личности с устойчивым взглядом на фундаментальные явления мира и социальные подвиги. Следовательно, игра в праздничном аспекте – это один из самых действенных способов воспитания людей, в том числе гендерного.

Термин *гендерное воспитание* впервые вводит в своем научном исследовании Шон Бёрни и определяет его как организованный и целенаправленный процесс формирования социокультурных механизмов конструирования мужских и женских ролей, поведения, деятельности и психологических характеристик личности, предложенных обществом своим гражданам в зависимости от биологического пола [6, с. 223]. И как уже упоминалось выше, именно условия праздника являются наиболее конструктивными в аспекте усвоения и формирования вышеобозначенных особенностей и качеств личности.

Считается, что основные ценностно-культурные аспекты, нравственные нормы, в том числе и формирование гендерной стратификации, закладываются у ребенка еще в дошкольный период жизни в рамках семейного воспитания. Именно игровая и праздничная сторона жизни в данном аспекте наиболее благотворна для усвоения некоторых норм и ценностей, каузальность этого подчеркивалась нами выше.

Праздничная культура для дошкольников проявляется в разнообразных праздниках, которые организуют детские сады, кружки дополнительного образования и, конечно же, семья малыша.

Праздник, будучи торжеством, объединяющим людей общностью, эмоциональным настроением, и создает ту «атмосферу», где каждый человек чувствует себя частью чего-то большого, всегда ра-

достное и долгожданное событие, которое позволяет получить эмоциональный заряд, расслабиться и забыться от всех тягостей сложных и ответственных для ребенка, с еще несформировавшейся до конца психикой, будней [1, с. 35]. Праздники открывают детям простор для творчества, рождают в душе ребенка светлые чувства, благородные порывы, воспитывают умение жить в коллективе, духовно обогащают ум и сердце [3, с. 4]. Праздник раскрывает богатейшие возможности всестороннего развития ребенка. В праздник как правило включены разнообразные объекты и предметы творчества, виды искусства, мировые шедевры, являющиеся отголосками истории. Таким образом, праздник является синтезом практически всех видов искусств и творчества. А широкое использование этих «инструментов» в работе с детьми позволяет расширить кругозор, сформировать взгляды и нормы поведения ребенка, развить его творческие способности, особенно в дошкольный период (время закладки фундаментальных качеств будущей личности) [3, с. 4–5].

Говоря о формировании гендерной стратификации в условиях традиционного народного праздника, необходимо отметить, что разделение ролей мужчин и женщин является здесь первостепенным. Это говорит о сложном специфике праздника, его неразрывной архетипической связи с природой, в этом аспекте то, что заложено природой не оспоримо и органично.

«Мужское» и «женское» в праздничной культуре с позиции гендерного подхода следует рассматривать как процесс взаимодействия двух глобальных архетипов, закрепленным в сознании социума. В этом смысле в праздничной традиционной культуре заложен основной закон – закон продолжения рода; праздник по сути являлся ранее инструментом, способствующим выбору избранника или избранницы для семейной жизни. Коммуникационная функция праздника, как инструмент сбора группы людей на одной площадке, позволяет увеличить возможность этого выбора, расширив круг возможного взаимодействия и общения.

Необходимо отметить также, что праздничное поведение мужчин и женщин отличалось от повседневного. Начнем с того к примеру, что прежде всего возникает всеобщее желание быть лучше себя повседневного. В моменты праздника девушки красиво одевались, пели, танцевали, привлекали к себе внимание, демонстрируя только лучшие стороны своего характера.

Говоря о гендерной стратификации в аспекте особенностей танца в празднике, необходимо отметить, что мужские и женские танцевальные движения явно отличались друг от друга: мужские характеризовались быстротой исполнения, некоторой агрессивностью, наличием всевозможных трюковых элементов: много приседаний, притопываний, широкие и резкие махи руками и ногами. Женские танцы характеризовались плавностью и грациозностью движений: преобладали движения руками, головой, плечами, покачивания бедрами, мелкий шаг и дробление ногами [5, с. 722].

В народных праздниках существовала традиционная борьба мужчин: кулачные бои или игра в мяч. Мужчины получали возможность проявить свою смелость, привлечь внимание противоположного пола. Женщины же выступали в роли миротворцев в данных забавах, так как любая из них своим вмешательством могла остановить самую ожесточенную драку.

Таким образом, в поведении девушек и мужчин в празднике можно найти как сходства, так и отличия. Сходство – в желании понравиться друг другу. Различие же – в демонстрации мужской силы и женской грации, нежности [2, с.18]. Все это позволяет говорить о том, что праздник мифологизирует гендер, актуализирует архетипические импульсы; он гармонично представляет два первоначала: мужского (небесного) и женского (земного).

Праздник в данном аспекте позволяет преодолеть иерархичность гендерной дуальности. В празднике заключена интенция культуры к преодолению андроцентризма в соотношении мускулинного/феминного в общественной и культурной практике и временному становлению гармонии картины мира в характерной для праздника игровой, образной и символической форме [2].

Гендерное разделение в праздниках несет в себе важнейшую задачу – формирование здоровых и крепких отношений в аспекте мужчина – женщина и вместе с тем продолжение рода человеческого.

Особый подход не обходит стороной и праздники маленьких дошколят. Одни только вариации нарядов снегурочек, цветочков и зайчиков уже конструктивно определяют гендерно-нормированный образ ребенка. Девочке точно покупают одежду ярких тонов, платьица, блестящие туфельки, большую корону принцессы на голову. Мальчикам же выбирают одежду сдержанных тонов, надевают классические брючки или шортики, костюмы супергероев, волчат и медвежат.

Используя метод сравнения, а также метод случайной выборки, рассмотрим традиции празднования и историю праздника в разных странах мира (см. табл.).

#### Традиции празднования: структурный анализ

Страны	Пространство	Время действия	Гендерные действия
Япония	дом, парк	утро – ритуальные действия, весь день праздничное веселье	♂ •соостязаются в перетягивании каната, беге, •им дарятся куклы-самураи как символ силы и выносливости
Турция	школы, музеи, мавзолей Турецкой Республики, стадионы	подготовка начинается за месяц, праздник длится целый день	♂ •участвуют в спортивных эстафетах; ♀ •помогают мамам готовить праздничные угощения, • участвуют в песенных конкурсах и конкурсах рукоделия
Таиланд	храмы в провинции Мэхонгсон	длится 3 дня	♂ •в возрасте от 7 до 14 лет посвящают в монахи (бреют головы, произносят монашеские клятвы, облачают в специальную одежду и пр.)
Корея	по всей стране	не указано в источниках	Дети надевают традиционный костюм Южной Кореи – ккачки. Под многоцветное пальто надевали чогори, поверх же можно было носить длинную жилетку – чонбок. В дополнение дети до определенного возраста (7 лет) носили специальные головные уборы: ♂ – поккон, ♀ – куллэ
Швеция	♂школы ♀национальный музей в Стокгольме, школы	не указано в источниках	♂•надевают костюмы лангуста (это ассоциируется с храбростью) и выступают перед публикой; ♀ •младшие дочери утром будят тех, кто не встретил св. Люсию – отцов семейства, •костюмированного шоу не устраивают, но превращаются в маленьких богинь (что связано с фольклором страны) и совершают добрые поступки

Изучив праздничные особенности и гендерную стратификацию детей дошкольного возраста, заложенную в празднике, на примере нескольких стран, мы пришли к такому выводу: формирование гендерной страты происходит повсеместно и существенно влияет на процессы воспитания дошколят. Гендерная стратификация интуитивно заложена в разных культурах мира. Мы рассмотре-

ли праздники, которые проходят весной (по типу русского народного праздника – проводы зимы и встречи весны). Очевидно, что праздники и фестивали проводят преимущественно на воздухе и в социально значимых объектах общественной жизни, таких как школы, музеи, что также значимо в морально-нравственной аспектации. Гендерные особенности в праздничной культуре детей дошкольного возраста практически везде сводятся к одному виду деятельности: девочки чаще всего отвечают за хозяйственную часть как потенциальные будущие хранительницы очага, мальчикам же отводится роль защитника, силы и сноровка которого апробируется и тренируется в различных спортивных состязаниях.

Изученный материал, приведенный в пяти примерах, позволяет говорить о том, что развитие гендерной стратификации среди дошколят невозможно без плодотворного симбиоза с народной культурой. Ведь именно в ней заложены столпы мироздания и управления природным балансом, без которого не будет гармонии в жизни человека. Отсюда следует, что мы не можем растить молодое поколение, не опираясь на культуру своего народа, которая интуитивно верно организует нашу жизнь, обеспечивая связь с гармонией природы. Игра как всеобъемлющий принцип человеческого бытия задает ритм и вектор развития личности, позволяя познавать мир в более свободных формах развития посредством развлечения, общения, ролевой примерки. Закладывая фундамент личности через игру, единица общества начинает свой путь к более широкому мировому явлению – культуре.

#### **Список литературы**

1. Евтушенко, И. Н. Гендерное воспитание детей старшего дошкольного возраста: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 / И. Н. Евтушенко. – Челябинск, 2008. – С. 28–32.
2. Лысова, Н. А. Женщина в праздничной культуре: гендерные аспекты: дисс. канд. культурологии: 24.00.01 / Н. А. Лысова. – Челябинск, 2004. – 33 с.
3. Моргунова, А. Х. Праздник для детей: учеб.-метод. пособие / А. Х. Моргунова. – Волгоград, 2014. – С. 4–12.
4. Психологические проблемы смысла жизни и акме: материалы XIV симпозиума / под ред. Г. А. Вайзер, Н. В. Кисельниковой. – Москва: Пирао, 2009. – 39 с.
5. Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря / под ред. И. И. Шангиной. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. – 772 с.
6. Семёнова, М. В. Мы славяне! / М. В. Семёнова. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009. – 233 с.

УДК 791

**Гришанина-Мошкина О. В.,  
Левченко М. А.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ИНТЕГРАЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ И МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА: ИГРА ВООБРАЖЕНИЯ РЕЖИССЕРА (РЕЖИССЕРСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОСТАНОВКИ)**

Важность ознакомления студентов направления подготовки 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников с театральным и музыкальным искусством очевидна и подчеркивается наличием в учебном плане таких дисциплин, как «Основы режиссуры», «Основы актерского мастерства», «Музыка в театрализованном представлении».

Театр и музыка взаимосвязанны, и понимание этого приводит к рассмотрению и изучению двух видов искусства как одного предмета исследования в действенной и конструктивной методи-

ке режиссерского и музыкального анализа постановки. Необходимо подчеркнуть, что в данном анализе предлагается выявить взаимосвязь основных музыкальных составляющих постановки с компонентами режиссуры. Сравнивая характеристику музыкального материала со сценическим действием, можно пользоваться практически одним и тем же языком. Так, например, описывая спектакль, мы говорим о драматизме сюжета или о его лиричности, жизнерадостности и этими же определениями характеризуем музыкальное произведение.

В художественном осмыслении спектакля музыка через свои выразительные средства и функции несет идейно значимую информацию. Любая роль, любое сценическое действие могут рассматриваться с музыкально-ритмической стороны, так как содержат в себе движение, ритм, динамику. К. Станиславский говорил о том, что не только темпоритм музыки, но и все ее составные элементы могут подсказать характер сценического действия. Язык музыки находит отражение в режиссуре постановки благодаря использованию различных музыкальных приемов, а также средств музыкальной выразительности [3, с. 325].

Первые два курса обучения по направлению вышеуказанной подготовки предполагают активную работу по изучению театральной и режиссерской деятельности, музыкальных возможностей – это познание теоретических основ и специфики театра и музыки, исследование творческого пути знаменитых деятелей, осмысление выдающихся творческих воплощений и постановок. «Насмотренность» и закрепление прошлого опыта (мы не делаем здесь акцента на изучении музыкальной грамотности) так или иначе позволяют инициировать в дальнейшем новые идеи, экспериментировать и учиться непросто мастерству режиссуры.

Одним из наиболее плодотворных и конструктивных методов закрепления изученного теоретического материала по основам режиссерского мастерства и музыкального искусства на практическом уровне является, на наш взгляд, метод режиссерского и музыкального анализа постановки. Ранее виды режиссерского и музыкального анализа вводились преподавателями дифференцированно друг от друга, т. е., к примеру, в рамках дисциплины «Основы режиссуры» учащимися производился режиссерский анализ спектакля, а в дисциплине «Музыка в театрализованном представлении» студентами осваивался и анализировался музыкальный материал (отдельные музыкальные произведения или музыкальные постановки в целом).

Метод анализа является важнейшим, если не основным в практике обучения режиссуре театрализованных представлений и праздников, особенно на первых этапах «вхождения» в профессию. Настоящий режиссер должен уметь фантазировать, глубоко мыслить и находить причинно-следственные связи во всем, что входит в его обозрение. Глубина мысли и аналитические способности – это неотъемлемые составляющие режиссера-профессионала, и оттачиваются эти умения прежде всего методом анализа [1, с. 101].

Знание языка музыки, умение различать в ней выразительные средства и объяснять оправданное их использование в режиссерской работе – это важные навыки, направленные не только на более глубокое постижение содержания музыки, но и на формирование у режиссера способностей более точно включать ее в постановку, оценивать оттенки ее функционирования.

Сегодня мы пришли к необходимости соединения двух составляющих анализа: режиссерской и музыкальной, с целью освоения обучающимися музыкального материала и музыкальных возможностей как основного и, можно сказать, обязательного выразительного средства в режиссуре. Во многих случаях режиссер относится к музыке как вспомогательному элементу выразительности, не требующему тщательной проработки. А ведь музыка в режиссуре (даже если это лишь звукошумовое оформление) вплетается в ткань постановки буквально на всех уровнях, что отражено в структурно-логическом плане анализа на последующих страницах.

Режиссерский и музыкальный анализ как основной метод педагогической деятельности по направлению подготовки 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников не

только позволяет закрепить основные теоретические аспекты театральной и музыкальной специфики в процессе обучения, но и плодотворно влияет на попытку самостоятельного исследования произведения театрального искусства во всем объеме его смысловых, исторических, стилевых, аксиологических и культурологических связей. Мы приходим к пониманию того, что режиссерский и музыкальный анализ постановки в профессиональной подготовке режиссера позволяют раскрыть необходимые аналитические способности, сформировать значимые умения глубоко мыслить и профессионально подготовить гармонично развитую творческую личность.

Попытка соединения режиссерского и музыкального аспектов анализа спектакля, обоснования их очевидной взаимосвязи и взаимопроникновения строится на трех основных моментах: эмоционально-выразительном, художественном и действенном. Первый в свою очередь представляется как эмоционально-чувственная характеристика выбранного материала; второй обосновывается художественно-выразительными возможностями театра и музыки; третий – непосредственно режиссерскими средствами, приемами и методиками.

Исходя из музыкальной составляющей анализа, подчеркнем, что создание музыкальной атмосферы – это не только музыкально-эстетическая, эмоциональная среда, сосредоточенная лишь на профессиональном музыкальном материале, но и звукошумовая составляющая сценического действия, которая выступает одним из мощнейших средств выразительности режиссуры [2, с. 36].

Сам анализ постановки, на наш взгляд, необходимо поделить на пять конструктивных разделов: общие особенности, идейно-тематический анализ, действенный анализ, характеристика персонажей и художественно-выразительные средства и возможности. Данная разбивка позволит наиболее точно увидеть те элементы анализа, которые требуют целостного обоснования (с точки зрения и сценического действия, и музыкального), наиболее тесно взаимодействуют и обладают причинно-следственной взаимосвязью.

Анализ общих особенностей позволит представить постановку в целом, наметить первые режиссерские и музыкальные впечатления.

Идейно-тематический анализ является первым и основополагающим этапом работы в процессе глубинного познания философии анализируемой постановки, ее целостности и художественности в аксиологическом аспекте. Определение идейно-тематической составляющей постановки – это четкое видение конечного результата режиссерской работы, сверхзадачи и возможность логичного обоснования выбора художественно-выразительных средств [4, с. 3].

С точки зрения музыкальной составляющей анализа постановки здесь необходимым является возможность разобраться в теоретических аспектах музыкального языка, благодаря пониманию которого раскрывается суть музыкальных тем постановки, влияющих в дальнейшем на истолкование событийного ряда, интерпретацию содержания, развитие сюжетных линий.

Действенный разбор постановки также необходим. Он позволяет наиболее точно и глубоко понять режиссуру, обосновать выбор тех или иных художественных средств и возможностей, осмыслить процесс режиссерского анализа как такового на практике.

Музыкальный анализ в данном разделе следует также проводить с учетом характеристики средств музыкальной выразительности и подачи музыкального материала в целом. В анализе необходимо также отметить способ участия музыки (музыка в данном аспекте подразделяется на сюжетную и условную).

Актер является материалом и творцом театрального искусства: своими действиями он создает определенный образ, который оживляет персонаж. Действие актера выражается и в потоке речи, и в живых движениях, и также в мимике. Профессиональная игра актера оказывает эмоциональное действие на зрителя. Оценивая это, понимаешь всю мощь и необыкновенное могущество идейно-художественного воздействия, каким обладает актерское мастерство, именно поэтому очень важным в анализе постановки является характеристика действующих персонажей.



С точки зрения музыкального материала в данном разделе важна характеристика лейттем как музыкальных портретов представленных образов в аспекте музыкальных средств.

Последний раздел режиссерского и музыкального анализа постановки, а именно характеристика художественно-выразительных средств и возможностей режиссера, необходим для более полного понимания творческого метода определенного постановщика, сверхзадачи, положенной в основу его замысла.

Режиссерский и музыкальный анализ постановки является одним из конструктивных методов усвоения и закрепления теоретических и практических основ театральной классической режиссуры и изучения особенностей бытования музыки в спектакле, необходимых студенту кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников на этапе становления его профессионального мастерства.

Как известно, профессиональная режиссура массовых зрелищ выросла именно из театральной постановочной режиссерской деятельности, которая была и есть фундаментом и сокровищницей художественных выразительных возможностей, средств и технологий для театрализации в процессе воплощения праздников и представлений.

Подробно ознакомившись с методом режиссерского и музыкального анализа постановки, практически применив его в процессе обучения, студент легко и быстро по аналогии освоит теоретическую и практическую части, связанные с анализом и режиссурой театрализованных представлений и праздников. Понятно в этой связи и то, что музыкальный анализ спектакля вкупе с режиссерским лишь выигрывает, так как понять принципиальные особенности музыкального, звукошумового оформления без надлежащего идейного режиссерского осмысления практически невозможно. Подход к анализу должен быть менее формализованным и более аналитическим, ведь желание увидеть в деталях развитие основной режиссерской мысли всегда захватывает и приводит к глубоким и неожиданно интересным результатам.

#### **Список литературы**

1. Гришанина-Мошкина, О. В. Методика режиссерского анализа спектакля: аксиологический подход (в контексте преподавания дисциплины «Основы режиссуры») / О. В. Гришанина-Мошкина // Культурное наследие России. – Москва: Русский культурный центр, 2021. – № 3 (июль-сентябрь). – С. 100–107.
2. Левченко, М. А. Живая музыка: смысловые и культурные трансформации публичных социокультурных практик: специальность 24.00.01 – Теория и история культуры: дис. ... канд. культурологии / М. А. Левченко. – Челябинск, 2019. – 145 с.
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский; подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Г. В. Кристи и Вл. Н. Прокофьева; под общ. ред. О. Н. Россихина. – Москва: Искусство, 1957. – 551 с.
4. Те, А. Б. Идеино-тематический анализ режиссерского замысла: учеб.-метод. пособие для студентов / А. Б. Те; Якут. колледж культуры и искусств. – Якутск: СМИК-Мастер, 2018. – 40 с.

УДК 793.31

**Дубских Т. М.**

*Челябинский государственный институт культуры*

## **ИГРОВАЯ ОСНОВА НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА**

При исследовании тенденций современной действительности обращает на себя внимание возрастающий интерес к народному танцу – древнейшему виду искусства, составляющему генофонд нации. Анализ литературы позволил сформулировать определение понятия *народно-сценический танец*, который мы рассматриваем как вид хореографической деятельности, основанной на танце-

вальной культуре конкретного этноса, вобравшей хозяйственное бытие, обычаи, верования, со своей символикой и игровой составляющей этнических танцев. Выделим их главные признаки: саморазвитие в бытовой обстановке, коллективное авторство, единство традиций в целом и импровизация в деталях исполнения, глубокая связь с народным творчеством [1]. Изучая народно-сценический танец на практике, мы определяем его как произведение, создаваемое на основе фольклорного танца профессиональными постановщиками, руководителями любительских хореографических коллективов. Такое произведение предназначено для сценического исполнительства на эстраде, балетной сцене театров, подмостках дворцов культуры, в отличие от народных танцев, которые танцуются в быту.

Опираясь на некоторые первоисточники, отмечаем, что этническая хореография теряет свои ритуальные свойства. Обратившись к «Ранним формам танца», мы выявили, что автор Э. М. Королева, изучая различные истолкования понятия *танец*, выделяет среди них идею системы знаков, теорию, где хореография подчиняется законам космоса. Исследуя происхождение танца, искусствовед приводит примеры концепций, где сущность его соответствует то повадкам животных, то ритмическим нервным импульсам и другие [4; 6].

А. С. Фомин изучает и соглашается с точкой зрения Э. Ломакса, который считает, что танец – это модель в виде знаковой системы. Кроме того, он подчеркивает, что танец – это творение исполнителя, в котором игра – один из компонентов выразительных средств хореографии, кроме того это еще и элемент, влияющий на восприятие зрителя, достигнутое через эффектные жесты, импровизацию, движения и положения человеческого тела, передающие внутренние переживания танцора [6].

Итак, игра – это вид деятельности. В нашем исследовании, определяя понятие *танец*, мы также склонны называть его не столько «видом искусства», сколько «деятельностью», так как видом искусства называются и музыка, и живопись, и графика, и театр, и даже художественная литература. Все они относятся к многомерному искусству. Танец же – временное искусство, которое создается, транслируется во времени, как музыка и пантомима.

Категория «деятельность», получившая развитие в трудах философов, психологов, социологов, педагогов XX в., для нашего исследования важна как специфическая форма общественно-исторического бытия людей, целенаправленное преобразование ими природной и социальной действительности [2, с. 267], субъект деятельности, ее объект, целеполагание; одним словом, цель, образ, предвиденный результат. Согласно словарю, эстетическая деятельность – это вид практически-духовной (создание произведений искусства, фольклор) и духовной (эстетическое созерцание, восприятие, суждение) деятельности, имеющие опосредованный характер [8, с. 131]. Искусство, имеющее значение средства общения, приемов оценки, элементов познания и части практического мира, предназначенного для изменения, предлагается рассматривать как образец, эталон деятельности людей [2, с. 276].

Исследуя танец как один из видов эстетической деятельности и определив родовую принадлежность этого вида искусства, мы конкретизируем характеристики и признаки его игровой природы. И танец, и игра объединяет нечто общее, а именно – условность и символичность. В танце реализуется игровой момент, который оказывает воздействие на окружающих, что дает нам возможность говорить о его игровой природе.

Одна из распространенных дефиниций понятия *игра* определяет ее с позиций особой сферы деятельности людей, в противовес прагматичной действительности и получения радости и удовлетворения от всего процесса [5, с. 195]. Исследователи, говоря о значимости игры на ранних ступенях развития, рассматривают ее как основу социализации и коммуникации. Структура игры в рамках деятельности включает целеполагание, планирование, реализацию цели, анализ результатов, через которые субъект раскрывается. Игровая суть заключается в отражении социальных отношений. Правила игры распространяются на всех участников. На первоначальных этапах становления

ее социальная значимость в объединяющей и обучающей роли. В ходе истории детская игра как свободная, творческая, самостоятельная деятельность трансформируется в сценические и спортивные виды, сохраняющие в себе игровое начало.

М. С. Каган рассматривает игру и процесс зарождения танца в их истоках как синкретически художественную деятельность [2].

Научный интерес к проблемам игры проявил философ, историк, искусствовед Й. Хейзинга. Обрисовывая возможности деятельности людей в сфере культуры как огромное пространство игры, автор утверждает, что именно она становится основным способом бытия и дает разнообразные возможности проявления всему человечеству. В своих исследованиях игр разных народов он выявил их схожесть, и предположил, что игра – предшественница культуры, а не побочный продукт. Й. Хейзинга рассматривает ее как индикатор культурных проявлений, в том числе и хореографии, родственной игре по своей природе. Так танец, по его мнению, это особая и совершенная форма игры [7].

Автор концепции социальных ролей И. С. Кон деятельность личности позиционирует в зависимости от общественных статусов. Индивид в различных ситуациях несет в себе разнообразные «ролевые» модели. На работе – начальник или подчиненный, в семье – родитель или ребенок. В определенных условиях ты сын своей матери, но и отец своему сыну. Так происходит «разыгрывание» ролей для других, в отличие от «подлинного Я» [3]. Единицу игры составляет роль и связанные с ней действия по реализации ее правил. Чем обобщенней и сокращенней игровые действия, тем глубже отражен в игре смысл. Раскрывая в танце ролевой смысл, приходим к необходимости рассмотрения его игровой основы.

В хореографии обнаруживается и такая существенная характеристика танца, как его знаковая природа. Народно-сценический танец, освободившись от магической ритуальности, в самобытной знаковой духовно-эстетической деятельности, невербальной (т. е. бессловесной) пластической игровой форме (телодвижения, позы, мимика, жесты) позволяет передать внутреннее эмоциональное состояние, чувства и переживания исполнителя. В пластике, будь то танец или игра, человек реализует свое представление о вселенной, об окружающем пространстве, самом себе. Через танец происходит взаимодействие с реальным и воображаемым миром. Кроме того, он продолжает выполнять функцию познания мира, приобщения к культурному наследию человечества.

Итак, изучая игровую основу народно-сценического танца, мы пришли к выводу, что игровое начало этнической хореографии уходит корнями глубоко в историю развития человечества, на уровень подсознания. Эти понятия (игра и народно-сценический танец) рассматриваются исследователями как разновидность деятельностей человеческого бытия на различных ступенях его исторического и социального развития. Народно-сценический танец имеет игровую основу и в быту в качестве народного танца, и на профессиональных сценических подмостках.

#### **Список литературы**

1. Дубских, Т. М. Обучение народно-сценическому танцу: монография / Т. М. Дубских; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2-е изд., испр. – Челябинск, 2012. – 130 с.
2. Каган, М. С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. – Москва: Политиздат, 1974. – 328 с.: с черт.
3. Кон, И. С. Открытие «Я» / И. С. Кон. – Москва: Политиздат, 1978. – 367 с.
4. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева; АН Молд ССР, Отдел этнографии и искусствоведения. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
5. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др. – Москва: Совет. энцикл., 1983. – 839 с.
6. Фомин, А. А. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: проблемы изучения / Всерос. НИИ искусствоведения. – Санкт-Петербург. 1991. – С. 60–76.
7. Хейзинга, Й. Homo Ludens (Человек играющий): ст. по истории культуры / Й. Хейзинга; пер., сост. Д. В. Силиверстов. – Москва: Прогресс-Традиция, 1997. – 412 с.
8. Эстетика: словарь / [Абрамов А. И. и др. под общ. ред. А. А. Беляева]. – Москва: Политиздат, 1989. – 445 с.

## **БАЛ КАК КУЛЬТУРНАЯ КОНСТАНТА МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА**

Одним из глобальных катализаторов культурного развития общества являются смены социально-экономических формаций в целом и историко-культурных эпох в частности. Несмотря на крайнюю «болезненность» (состояние кризиса, нестабильности, неопределенности, массового пессимизма и т. п.) и во многом деструктивный характер подобных переходов (разрушение отлаженного социально-политического и социально-культурного механизма, неприятие рожденных им культурных ценностей, непримиримый антагонизм старого и нового), невозможно отрицать их важную роль в эволюции социума. В соответствии с логикой гегелевского закона отрицания отрицания, человечество с каждым новым глобальным кризисом переходит на качественно иную ступень своего развития.

Рубеж XIX – XX вв. породил очередной социоэкономический, социополитический и социокультурный коллапс, обусловивший смену историко-культурных эпох и связанных с этим парадигмальных установок в науке, культуре и искусстве, осмысленных с позиций философии. Эпоха модерна беспощадно низвергла культурный опыт прошлого, тем самым обесценив его традиции и смыслы, переориентировав вектор развития с гуманистического на дегуманистический. Провозгласив «смерть Бога» (Ф. Ницше), европейское общество оказалось лишенным своего главного духовного остова – веры. Разум, данный человеку Всевышним, отныне перестает быть доминантным качеством личности, более того, он воспринимается как ее «болезненное состояние», ибо «сфера бессознательного шире и важнее области знания и разума» [2, с. 107]. Альтернатива разуму видится в повсеместном господстве игры, возводимой в статус «универсальной истины», «приравненной к искусству» (Л. Стрельникова). Если в культуре прошлого, согласно Ф. Достоевскому, мир спасала красота, то в XX столетии эта миссия была возложена на игру, освобождающую сферу субъективно-бессознательного от «оков» объективной разумности.

На фоне обозначенного глобального хаоса, в который погрузилась Европа, в качестве своеобразной «антитезы» выделяется феномен бала – одна из знаковых культурных традиций прошлого. Если в первом десятилетии минувшего века бальная практика еще естественно вписывалась в контекст начала новой эпохи, когда, по словам В. Набокова, «фантастически перемешивалось новое со старым, либеральное с патриархальным, фатальная нищета с фаталистическим богатством» [1], то уже после 1914 г., с окончательным утверждением модернизма, ее существование в «иномродном» культурном контексте требует логичного объяснения.

Оно кроется в сути данного явления, смысловой фундамент которого основан на единстве искусства и игры, обуславливающим константную актуальность бальной культуры на протяжении всей истории ее существования (со времен Позднего Средневековья и до настоящего времени). При этом возможно говорить об условной акцентуации между обозначенными семантическими константами в зависимости от типа бала. Так, на традиционных бальных мероприятиях маркировался художественный концепт, а на балах-маскарадах – игровой.

Становится очевидным, что продолжение онтогенеза бала в условиях новой, на первый взгляд, абсолютно чуждой ему реальности XX в., является вполне оправданным и логичным. В контексте модернизма высокородные классические балы выступали своеобразным противопоставлением нигилистическим веяниям нового времени, «хранителями» культурных традиций Прошлого (грандиозные балы в Венской и в Дрезденской опере, «Бал роз» в Монте-Карло, балы дебютанток во многих странах Европы и Америки и др.). В условиях рефлексивного постмодернизма они выпол-

няли роль «культурных реминисценций», ценностных ориентиров, выступая одним из инструментов, с одной стороны, выхода социума из состояния хаоса и нестабильности, с другой – преодоления человеком личностного кризиса, связанного в том числе и с проблемой самоидентификации.

Балы-маскарады, благодаря маркировке игровой функции, на протяжении всего прошлого столетия вызывали к себе постоянный интерес. В эпоху постмодерна костюмированные балльные мероприятия привлекали к себе внимание европейской элиты. Ее наиболее финансово состоятельные представители организовывали блистательные балы-маскарады в духе постмодернизма с характерной для него тотальной иронией. Получив широкий общественный резонанс, эти маскарадные балы превратились в своеобразный тренд постмодернистской культуры (а-ля балы-маскарады в духе постмодернизма – бал миллионера Дона Карлоса де Бейстегуя в палаццо Лабия в Венеции, 5 сентября 1951; «Черно-белый бал» писателя Трумена Капоте в отеле Plaza в Нью-Йорке, 28 ноября 1966; «Восточный бал» барона Алексиса де Реде в особняке Hotel Lambert в Париже, 5 декабря 1969; «Бал Пруста» Мари-Элен Ротшильд в загородном замке Ферьер недалеко от Парижа, 10 июля 1971; «Бал сюрреалистов» Мари-Элен Ротшильд в том же замке Ферьер, 12 декабря 1972 и др.).

Публичные балы, благодаря прежде всего игровому компоненту, в XX в. выступают своеобразной «зоной отдыха» от социальных катаклизмов и тяжелой рутины повседневности. В силу объективных обстоятельств к середине прошлого столетия они (общественные балы) практически утратили свою идентичность, сливаясь с иными формами танцевальных мероприятий.

Резюмируя вышеизложенное, можно утверждать, что в эпоху модерна и постмодерна бал выступал важной культурной константой, необходимым связующим звеном между прошлым и настоящим.

#### **Список литературы**

1. Набоков, В. Другие берега / В. Набоков. – URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/1131049-4-vladimir-nabokov-drugie-berega.html#book> (дата обращения: 16.12.2021).
2. Стрельникова, Л. Ю. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма / Л. Ю. Стрельникова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика, 2015. – Т. 15. – Вып. 3. – С. 104–110.

УДК 398.331

**Кудашов В. Ф.,  
Короткова С. Н.**

*Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры*

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРАЗДНИЧНОГО КАЛЕНДАРЯ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ПЕТРА I. ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Феномен праздничной культуры петровского времени всегда представлял и представляет особый интерес для исследователей в историческом, политическом, культурном и других контекстах. Но несмотря на достаточно большое количество работ, посвященных этой теме, на сегодняшний день многие аспекты данной проблематики остаются нераскрытыми, требуют более скрупулезного изучения и анализа. К таким вопросам можно отнести и заимствование европейских праздничных форм. Чем оно было обусловлено и каков был характер этих изменений? Было ли это заимствование сделано впервые, спонтанно или все-таки это результат долговременного процесса развития праздничной культуры России? Как изменилось соотношение сакрального и профанного в официальном празднике в годы правления Петра I? Раскрытие этих вопросов требует определенного исторического экскурса, обращения к истории допетровской России.

Россия долгое время оставалась закрытой страной. Жизнь россиян в независимости от сословной принадлежности подчинялась церкви и церковному календарю. С одной стороны, это способствовало сохранению традиций, но с другой – подавляло поступательное развитие общества и, соответственно, государства. Так или иначе отдельные элементы европейского быта, культуры все же проникали, пусть и медленно, в Россию.

Одни из первых и ярких примеров заимствований неразрывно связаны с Византийской империей. Двуглавый орел на российском гербе появился в XV в., а именовать русских правителей царями стали с XVI в. Православное христианство Русь приняла от Византии еще раньше, в X в., после чего началось активное проникновение в нашу страну византийской культуры.

После событий Смутного времени вектор иностранных заимствований изменился. «Русское общество знакомилось с образцами западной культуры в основном через посредство Польши» [12, с. 32]. Польское влияние прослеживалось не только в одежде, быту представителей высших сословий. Оно проникало и в культуру, в частности, в изобразительное искусство [2, с. 17–18].

В XVII в., несмотря на ускоряющийся процесс европеизации, влияние церкви на государственную власть достигло апогея. «На несколько лет в Москве установилось двоевластие – царя и «великого государя» Никона (этот титул он присвоил себе в 1653 г.)» [21, с. 30]. Эти события предопределили последующие преобразования Петра I, направленные не только на выход из международной изоляции, но и на секуляризацию царской власти. Одним из инструментов в этой борьбе стала праздничная культура.

В этих условиях именно праздничный календарь подвергся значительной трансформации. Он наполнился новыми типами официальных торжеств, требовавших и особого церемониального этикета.

При Петре формировался не только новый светский церемониальный этикет, но и геральдическая система, что сделало государственный петровский праздник с, одной стороны, протокольным, регламентированным торжеством, а с другой – ярким и эмоциональным зрелищем с новой драматургией, необычной, малознакомой и потому привлекающей внимание.

В процессе историографического анализа источников, так или иначе касающихся официальной праздничной культуры первой четверти XVIII в., нами были выделены основные концептуальные подходы к исследованию проблемы и определена степень изученности предмета исследования. Это позволило охарактеризовать процесс формирования новой системы государственных праздников в России в начале XVIII в., ее значение и функционирование. А выявление и сопоставление особенностей «режиссуры» официальных праздников допетровского и петровского времени – определить степень произошедших изменений.

Историография исследуемого вопроса была разделена нами по хронологическому принципу на три этапа: дореволюционная, советская и современная. Это вызвано тем, что исследователи разных периодов использовали и различные подходы в изучении истории и культуры петровского времени, во многом зависевшие от сложившейся социально-политической конъюнктуры.

*Дореволюционная историография XVIII и XIX вв.* имеет существенные отличия. От панегирического характера повествования исследователи постепенно перешли к критическому анализу событий петровского времени, связанных с его преобразовательной политикой. Большую ценность представляют документы исследуемой эпохи: нормативные акты, мемуары, дневники, записки.

Так работы XVIII – XIX вв., наиболее полно отразившие изменения в праздничной культуре петровского времени, в основном являются общими историческими трудами, в которых период правления монарха рассматривается в целом. В неразрывном сплетении с преобразовательной политикой в сфере культуры авторы раскрыли характер изменений, происходивших в сфере праздников, их причины. К таким работам относятся труды И. И. Голикова, З. Орфелина, А. Г. Брикнера, С. М. Соловьева, Н. И. Костомарова, В. Бергмана, Н. П. Ламбина, Н. Г. Устрялова и др.

Историки единодушны во мнении, что «начало преобразовательной деятельности Петра находилось в самой тесной связи с его путешествием в Западную Европу» [4, с. 231]. В честь прибытия

русского царя в Голландии, Англии, Франции устраивались балы, фейерверки, примерные морские сражения и пр. Описания этих развлечений и прочих придворных церемоний содержатся во многих работах, в том числе и в лаконичных записках барона Ф. Гизена, немца, служившего при русском дворе [26, с. 60–84].

Более подробное описание событий Великого посольства и праздников петровского времени содержится в труде И. И. Голикова «Деяния Петра Великого...» (1788–1789). Особенного внимания заслуживают описанные автором празднования по случаю заключения Ништадтского мира со Швецией в 1721 г. Эти торжества – первый пример действительно всенародного праздника в масштабах всей страны: государь приказал «...разослать указы, что понеже троекратное семилетнее время в той войне прошло, то надлежит и Господу Богу троекратное же торжественное благодарение изъявить во всей России, начав от Санкт-Петербурга: 1) тогда, как скоро туда дойдет ведомость сия, 2) Октября 22 и 3) Генваря 28» [8, с. 241]. В этот же день для извещения о мире, по всем улицам ездили драгуны по 12 человек с трубами. 10 сентября начались маскарады.

Заслуживают внимания записи современников Петра I, в которых содержатся сведения о многочисленных празднованиях той эпохи. К таковым относятся уже отмеченные выше записи барона Ф. Гизена, дневник голштинского камер-юнкера Ф. Берхгольца, записки ганноверского резидента Вебера, датского посланника Юля Юста и др. Изучение описаний одних и тех же праздников, свидетелями которых они были, позволяет определить степень изменений праздничной структуры. Речь идет об изменении структуры допетровских церковных торжеств, сохранившихся в правление Петра I и *включении в них светских/военных элементов*.

Юль Юст, находившийся в России с 1709 по 1712 г., был свидетелем водосвятия на Крещение в 1710 г. Сделанное им описание свидетельствует о том, что в это время главная роль в церемонии отводилась духовенству [30, с. 135–138], а описание этой же церемонии в 1722 г. у Ф. Берхгольца, пребывавшего при петровском дворе с 1721 по 1725 г., демонстрирует значительные изменения. В частности, главная роль отводилась не духовенству, а армии во главе с императором. Шествие представляло собой не крестный ход военных, мирян и духовенства, а парад войск: «Я увидел прямо против нас, на Москве-реке, протекающей возле Кремля, все восемь полков, в числе 14000 человек, поставленных в три ряда. <...> Когда архиепископ трижды погрузил в воду небольшой серебряный крест, ...император (стоявший перед фронтом своих полков) сам скомандовал стрелять, и весь отряд, по окончанию пушечной пальбы, исполнил беглый огонь... <...> Все полковые знамена были принесены на место церемонии и там окроплены святою водою...» [3, с. 24–25].

В своих записях и воспоминаниях иностранцы акцентируют внимание на *принудительном характере празднеств*, в которых обязаны были участвовать все, попавшие в список приглашенных, в том числе и представители иностранных государств, и только тяжелая болезнь могла освободить их от подобного участия.

Среди источников XVIII в. выделяется один. Это описание торжественного въезда войск в Москву по случаю взятия Азова в 1696 г., сделанное воеводой А. С. Шеиным и изданное в 1773 г. публицистом В. Г. Рубаном. Это первая и единственная книга того времени, посвященная конкретному торжеству. А. С. Шеин избежал личных оценок, строго описывая очередность шествующих, их атрибуты, городские украшения, украшения триумфальных ворот и т. д. [25, с. 179–205].

Книга М. И. Пыляева (1897) «Старое жительство» охватывает период XVII – XVIII вв. Монография посвящена развитию быта и культуры в этот период и позволяет глубже понять намерения и цели, которые преследовал Петр I, создавая новую структуру государственных праздников. М. И. Пыляев характеризует царствование Петра так: «...в России появилось все, что только интересовало современную жизнь в остальной Европе, и русские начали понемногу отвыкать от своих вековых предрассудков, хотя формы, введенные в общественную жизнь Петром, все-таки были сухи и казенны, полной свободы не было, в обращении царил придворный этикет, натянутый и церемонный.

Все общественные увеселения того времени, как, например, маскарады и ассамблеи, в сущности, были не что иное, как церемониалы, которыми при Петре Великом ознаменовывалось почти каждое более или менее замечательное событие в государстве» [23, с. 148].

С. А. Князьков (1914) подробно описал зимние ассамблеи и гуляния в Летнем саду в теплое время года, катания на лодках по Неве, военные триумфы и маскарады. Автор делает вывод, что европеизация быта, зрелищной культуры была лишь внешней, нескладно соединенной с русским образом жизни: «Во всем этом старое дедовское причудливо мешалось с новым и создавало необыкновенно странную, на наш взгляд, обстановку общественной жизни петровских времен, в которой московское “варварство” уживалось рядом с европейским “политесом”» [14, с. 39–40].

А. О. Корнилович (1901) также разделяет празднества на летние и зимние [15, с. 32] и выделяет основные официальные торжества: «Главных победных праздников было четыре: 27 июня в память Полтавской битвы, 9 августа в воспоминание взятия Нарвы, 28 сентября в память сражения под Лесным, и, наконец, 18 октября, в который торжествовали победу под Калишем» [15, с. 34]. К развлечениям автор относит катания на лодках по Неве, гуляния в Летнем саду. Ассамблеи как первые русские балы описаны А. О. Корниловичем в отдельной главе.

Историк Г. П. Георгиевский (1897) изучал московские празднества в период правления Петра I, посвященные главным православным праздникам, и отметил изменения, произошедшие в церемониях Крещения [7, с. 5–14] и Нового года [7, с. 122–132].

В небольшой работе Д. А. Ровинского (1903) дано последовательное, но краткое описание фейерверков, устраиваемых в России, начиная с 1674 г. и заканчивая 1891 г. О фейерверке в честь первого морского триумфа Петра I, Гангутского сражения 1714 г., которое окончилось победой русского флота, Д. А. Ровинский пишет следующее: «12 сентября. На Алефате (один из взятых шведских кораблей) зажгли фейерверк и подписано: “Уловляя уловлен”, и пускали ракеты» [24, с. 189]. Фейерверки при Петре I стали атрибутом любого праздника и были семантически связаны с отмечаемым событием. Петр I лично разрабатывал сценарий каждого праздничного фейерверка, содержание аллегорических фигур и надписей.

Анализ дореволюционной историографии позволил заключить, что формирование нового праздничного календаря и создание светской системы официальных праздников происходило при помощи инструмента принуждения в течение всего правления Петра I. Несмотря на критику бескомпромиссности и авторитарности со стороны Петра I, намеренную дискредитацию допетровской культуры, авторы все-таки едины во мнении, что подобные трансформации были необходимы России для выхода ее из изоляции и преодоления отсталости, все возрастающей в предыдущие правления. Из этого следует оправдание заимствования праздничных форм, элементов праздников, их атрибуции у европейской праздничной традиции, сформировавшейся под воздействием традиции римской, античной и ассимиляция их с русской народной и церковной обрядностью в новой системе праздников.

Изучение *работ советского времени* показало, что наметившаяся в предыдущее время дифференциация научных исследований была продолжена. Все больше появлялось специальных работ, посвященных отдельным типам праздников и театрализованных представлений, их структурным элементам и выразительным средствам.

Так, Н. Ф. Финдейзен (1928), Ю. В. Келдыш (1965) изучали музыкальное оформление петровских торжеств. Предметом их исследований являются музыкальные канты, использованные в триумфальных шествиях Петра I. Ученые отмечают эпоху Петра I как время формирования светской музыки в России [28]. Однако Ю. В. Келдыш указывает на то, что «в текстах панегирических кантов сохраняется еще многое от традиций виршевой поэзии XVII века. <...> Влияние религиозной традиции сказывается и в лексике некоторых кантов... Победа над врагом приписывается божественному промыслу» [12, с. 38].



Работы В. Н. Всеволодского-Гернгросса (1936) посвящены истории русского театра. Исследователь рассматривал театр как средство продвижения идей Петра I [6]. Театральные постановки и театрализованные представления являлись частью официальных торжеств и были соединены с праздником единой идеей. Петр I видел пользу от театра именно в этом, превратив придворный театр в публичный. Связь зрелищ петровского времени с театром позднее исследовал В. П. Гребенюк (1979). В триумфальных шествиях, фейерверках и маскарадах он обнаруживает те же аллегории, которые использовались тогда и в театре. Автор отмечает близость «...идейно-политического пропагандистского характера публичных зрелищ и панегирических драм петровского времени...», указывает «...на определенную общность их художественных приемов и установок» [9, с. 140] активизирующих и вовлекающих зрителей в единую реальность с участниками.

Изучением истории декорационно-оформительского искусства в России, в том числе в контексте праздничной культуры, занимался историк и искусствовед О. В. Немиро. Автор рассматривает городскую среду как сценическое пространство «под открытым небом, где разворачиваются массовые действия, предусмотренные сценарием» [19, с. 26]. Постепенно в городское праздничное пространство включались новые декоративные элементы, что О. В. Немиро связывает с трансформацией праздничного календаря при Петре I.

В. Н. Васильев (1960) собрал значительную информацию о фейерверках в России, подробно останавливаясь на описании фейерверков петровского времени и системе аллегорических изображений, используемых в постановке фейерверочного действия [5]. Аллегорические изображения являются предметом исследования и Б. И. Краснобаева (1983). Он, в отличие от В. Н. Васильева, занимался вопросами символики аллегорических фигур и изображений триумфальных ворот. Автор характеризует петровские торжества, в частности триумфы, как «Пропаганду абсолютизма» [17, с. 90].

Филолог и исследователь русской культуры А. М. Панченко (1976, 1984) рассматривает процесс обмирщения и секуляризации культуры, утверждая, что они вошли в активную фазу уже в XVII в. [21, с. 70] и стали залогом будущих изменений в системе праздников. А. М. Панченко указывает на то, что при Петре Великом нормой стал эпатаж, когда сама «норма утверждалась посредством демонстрации, посредством нарочитой публичности» [21, с. 152].

Тематика работ советского времени говорит о повышении интереса исследователей к празднику и отдельным видам искусств, задействованным в нем. Все эти работы объединяет заключение об идейной направленности петровских торжеств, усилении в них светского начала и снижении роли религии. Однако не следует забывать о том, что Петр I осознавал значимость православия как источника духовных ценностей, начала, объединяющего народ. Он не отвергал религию, которая являлась важным элементом политического единства России.

Как и в советской, в *современной историографии* государственный праздник в основном выступает как объект исследования. Однако теперь культурологов, историков, искусствоведов интересуют отдельные элементы петровских торжеств и церемоний, выразительные средства праздников и степень их воздействия на зрителей и пр. Следует отметить единодушие ученых в определении культуры XVII – XVIII вв. как переходной, что наиболее явно проявилось в официальной праздничной культуре первой четверти XVIII в.

Одними из наиболее полных исследований, посвященных изучаемой проблеме, являются работы историков Е. А. Погосян (2001), Д. Д. Зелова (2002), О. Г. Агеевой (2007) и Е. В. Одинцовой (2012), О. Ю. Захаровой (2003).

О. Г. Агеева раскрывает специфику ряда официальных праздничных мероприятий первой четверти XVIII в., к которым относит: «церемониалы некоторых ключевых государственных и семейных празднеств правящего дома 1700–1796 гг., носившие разовый характер... ежегодные празднества и еженедельные протокольные увеселения» [1, с. 711]. Праздничная культура XVIII в. рас-

считается в работе как неотъемлемая часть придворной жизни, поэтому автор сосредотачивает внимание на ее внешней стороне и оформлении.

Е. В. Одинцова вскрывает сущность эволюции праздников, выявляет и обобщает элементы праздничного оформления. Исследователем проведена в работе линия от праздника XVII в., тяготеющего к сельской обрядности, к праздничной обрядности русского города в первой четверти XVIII в., формировавшейся под иностранным влиянием. Результатом этого процесса явилось разделение культуры на сельскую и городскую, что стало новым скачком в развитии [20].

В монографии О. Ю. Захаровой, посвященной государственной церемониальной культуре, собраны материалы о регламенте коронаций, военных парадов и маршей, истории русских балов [10]. Порядок и правила проведения многих из них были установлены Петром I.

Работа Е. А. Погосян посвящена периоду правления Петра I. В первой части ее книги «Петр I – архитектор российской истории» рассматривается процесс трансформации праздничного календаря от первой военной победы и до 1725 г. Текст изобилует подробными описаниями новых гражданских торжеств [22, с. 42–67, 112–163] и изменений в праздновании Нового года, происходящих в правление Петра I [22, с. 67–96].

Триумфы и фейерверки петровского времени подробно описаны в работе Д. Д. Зелова, посвященной официальной праздничной культуре конца XVII – первой половины XVIII в. Автор акцентирует внимание на значении фейерверков, которые Петр I использовал как «мощное средство пропаганды своих идей и реформ... Фейерверк 12 февраля 1697 г. носил уже совсем не развлекательный характер, а являлся средством пропаганды первой петровской победы – завоевания Азова» [11, с. 62]. Такая же идея была заложена и в сценарии триумфов, которые «доказывали жизненную необходимость преобразований, без которых ... победы были бы невозможны» [11, с. 146].

В современной историографии выделяется целый ряд работ искусствоведов, посвященных музыкальному искусству и литературе в церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII – начала XIX в. В. Н. Демина (2009) рассматривает процесс интеграции богослужебного и внебогослужебного музыкально-поэтического компонентов в «викториальное» торжество; музыковед Н. А. Огаркова (2004) – феномен музыки в церемониальной и повседневной жизни русского двора; Е. А. Тюхменева (2005) – проблематику панегирического искусства и триумфальных врат в России. Автором подробно описано декорационное оформление первого морского триумфа в России, состоявшегося в 1714 г. в Петербурге в честь Гангутской победы [27, с. 61–62].

Все перечисленные выше исследования раскрывают не только характер и особенности трансформации праздничного календаря в первой четверти XVIII в., но причины и значение происходящих в праздничной сфере изменений.

Петербург как особая городская праздничная среда интересовал и интересует многих ученых-культурологов. Особого внимания в этом направлении заслуживают работы Ю. М. Лотмана (1993) [18] и Е. Э. Келлер (2001), рассматривавших вслед за О. В. Немиро Петербург как своего рода праздничную декорацию для официальных петровских торжеств. Е. Э. Келлер анализирует официальные столичные торжества как новый тип государственных праздников России, через которые «Петр I, говоря современным языком, рекламировал свою державу и свою столицу» [13, с. 98]. Праздничные пространства Москвы и Петербурга представлены автором как антагонисты и в то же время как последовательные этапы в развитии городской праздничной культуры в системе государственных праздников.

Важное место в историографии вопроса занимают работы, позволяющие проанализировать предпосылки и причины преобразований Петра I в сфере праздничной культуры, ее активное огосударствление и европеизацию церемониалов. К таким работам относятся исследования историков А. С. Котлярчука (1999), Т. В. Черниковой (2012).

Монография А. С. Котлярчука затрагивает вопросы, связанные с изменениями в официальной праздничной культуре допетровского времени, когда с каждым последующим правлением в цер-

ковные церемониалы вносились светские элементы. Например, указ царя Федора Алексеевича от 1680 г. запрещал боярам, дворянам и посадским людям являться на праздник в одежде «древнего» образца, т. е. долгополой, «а указал носить всякому чину служивое платье: кафтаны не на подъем (то есть короткие)... а если бы тогда кто воспротивился (!) и того, кто бы ни буди во град Кремль не пущати» [16, с. 194–195].

Т. В. Черникова подробно останавливается на вопросе влияния нравов и обычаев Немецкой слободы на московское общество и в, частности, на Петра I, акцентирует внимание на принудительном характере приучения общества к нововведениям, когда сам царь «даже ставил себе в заслугу, что он не жалеет ни своего “живота”, ни “животов” своих подданных, ради служения государству» [29, с. 832].

В данной статье нами охарактеризованы лишь наиболее значительные работы по теме исследования, которые позволяют не только понять цель Петра I в формировании новой официальной системы праздников, но и проследить ход изменений, происходящих в структуре праздника; подводят нас к пониманию закономерности процесса огосударствления праздничной культуры. Наиболее активная фаза таких трансформаций приходится на первую четверть XVIII в., но предпосылки создания государственного праздника были заложены предшественниками Петра I.

Официальный праздник в начале XVIII в. содержал большее количество светских элементов в сравнении с церемониями допетровского времени. Многие церковные церемониалы получили новое осмысление и были включены в структуру праздника. Церковь продолжала выполнять свои общественные задачи, но перестала влиять на государственную политику. Праздничные крестные ходы заменились триумфальными шествиями, праздники наполнились невиданными ранее зрелищами: маскарадами и аллегорическими фейерверками.

Первому российскому императору удалось создать новые праздничные традиции, сформировать новые государственные ценности, ставшие основой официальной праздничной культуры всего имперского периода России и нашедшие свое отражение в современном протоколе государственных праздников Российской Федерации.

#### **Список литературы**

1. Агеева, О. Г. Преобразование русского двора от Петра I до Екатерины II: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02 / О. Г. Агеева; Моск. гос. ун-т. – Москва, 2007. – 919 с.
2. Алексеева, Е. В. Польское влияние в России XVII века / Е. В. Алексеева // Вестник Пермского университета. Сер. История. – 2014. – № 2 (25). – С. 14–21.
3. Берхгольц, Ф. Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721-го по 1725-й год / Ф. Берхгольц; пер. И. Ф. Аммон. – 2-е изд. – Москва: тип. Лазарев. ин-та вост. яз., 1860. Ч. 2. – 357 с.
4. Брикнер, А. Г. История Петра Великого: в 6 ч., ч. 1–3 / А. Г. Брикнер. – Санкт-Петербург: А. С. Суворин, 1882. – 368 с.
5. Васильев, В. Н. Старинные фейерверки в России (XVII – первая четверть XVIII в.) / В. Н. Васильев. – Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. – 58 с.
6. Всеволодовский-Гренгросс, В. Н. Краткий курс истории русского театра: пособие для театрал. вузов, техникумов, студий / В. Н. Всеволодовский-Гренгросс; под ред. П. Новицкого, В. Радомысленского. – Москва: Худож. лит., 1936. – 211 с.
7. Георгиевский, Г. Праздничные службы и церковные торжества в старой Москве / Г. Георгиевский. – Репринт. изд. 1896 г. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 250 с.
8. Голиков, И. И. Деяния Петра Великого, мудраго преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Т. 8 / И. И. Голиков. – 2-е изд. – Москва: тип. Н. Степанова, 1838. – 512 с.
9. Гребенюк, В. П. Публичные зрелища Петровского времени и их связь с театром / В. П. Гребенюк // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII века): исслед. и материалы по древнерус. лит. / отв. ред. А. Н. Робинсон. – Москва: Наука, 1976. – С. 133–145.

10. Захарова, О. Ю. Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи XVIII – начала XX века / О. Ю. Захарова. – Москва: АиФ Принт, 2003. – 399 с. – ISBN 5-94736-051-9.
11. Зелов, Д. Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века: история триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Д. Д. Зелов. – Москва, 2002. – 382 с.
12. История русской музыки: в 10 т. Т. 2. XVIII век. Ч. 1 / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева. – Москва: Музыка, 1984. – 333, [2] с.
13. Келлер, Е. Э. Праздничная культура Петербурга: очерки истории / Е. Э. Келлер. – Санкт-Петербург: изд. В. А. Михайлова, 2001. – 320 с.
14. Князьков, С. С.-Петербург и С.-Петербургское общество при Петре Великом / С. Князьков. – Пет-роград: изд. П. Луковникова, 1914. – 80 с.
15. Корнилович, А. О. Нравы русских при Петре Великом / А. О. Корнилович. – Санкт-Петербург: изд. А. С. Суворина, 1901. – 88 с.
16. Котлярчук, А. С. Праздничная культура в городах России и Белоруссии XVII века: офиц. церемо-нии и крестьянская обрядность: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / А. С. Котлярчук. – Санкт-Петербург, 1999. 346 с.
17. Краснобаев, Б. И. Русская культура второй половины XVII – начала XIX в.: учеб. пособие / Б. И. Краснобаев. – Москва: Изд. Моск. ун-та, 1983. – 224 с.
18. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи. В 3 т. Т. II / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – С. 9–2. – ISBN 5-450-01584-4.
19. Немиро, О. Г. Праздничный город: искусство оформления праздников: история и современность. / О. Г. Немиро. – Ленинград: Художник РСФСР, 1987. – 232 с.
20. Одинцова, Е. В. Развитие городской праздничной культуры России в последней трети XVII – пер-вой четверти XVIII веков: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Е. В. Одинцова. – Москва, 2012. – 135 с.
21. Панченко, А. М. Русская история и культура: работы разных лет / А. М. Панченко. – Санкт-Петербург: Юна, 1999. – 515, [2] с. – ISBN 5-86720-007-8
22. Погосян, Е. А. Петр I – архитектор российской истории / Е. А. Погосян. – Санкт-Петербург: Искус-ство-СПб, 2001. – 424 с.
23. Пыляев, М. И. Старое житье: очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни / М. И. Пыляев. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2016. 302, [1] с.
24. Ровинский, Д. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII в.: описание фейерверков и ил-люминаций / Д. А. Ровинский. – Санкт-Петербург, 1903. – 330 с.
25. Рубан, В. Г. Поход боярина и большого полку воеводы Алексея Семеновича Шеина к Азову, взятие сего и Лютика города и торжественное отгуды с победоносным воинством возвращение в Москву: с подро-бным описанием всех воен. и торжествен. произшествый... / В. Г. Рубан. – Санкт-Петербург: [тип. Мор. кадет. корпуса], 1773. [14], 226 с.
26. Туманский, Ф. О. Собрание разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведе-ния о жизни и деяниях государя императора Петра Великого / Ф. . Туманский. – Санкт-Петербург, 1787. – Ч. 1. – [8], 310 с.
27. Тюхменева, Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления / Е. А. Тюхменева. – Москва: Прогресс-Традиция, 2005. – 328 с.
28. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: публицистика / Н. Ф. Финдейзен. – Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1928. – Т. 1, вып. 3. – 171 с.
29. Черникова, Т. В. Европеизация России во второй половине XV–XVII веках: монография / Т. В. Черникова. – Москва: МГИМО-Университет, 2012. – 944 с.
30. Юль, Ю. Записки Юста Юля датсакого посланника при Петре Великом (1709–1711) / Ю. Юль. – Мо-сква: Унив. тип., 1899 (обл. 1900). IX, 598, [3] с.

## **СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВКИ ИНТЕРАКТИВНЫХ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

В обществе XXI в. наблюдается процесс активного конструирования современной индустрии досуга, влияющей на выбор проведения свободного времени у школьников. Эта тенденция оказывает непосредственное воздействие на поиск эффективных подходов к образовательной деятельности детей. Педагогический подход *edutainment* – «цифровой контент, соединяющий образовательные и развлекательные элементы и обеспечивающий при этом информирование аудитории при максимально облегченном анализе событий» [1, с. 62], основан на принципе обучения детей младшего школьного возраста через развлечение. Цель подхода – привлечь слабо мотивированных к образовательному процессу детей, используя развлекательно-игровой контент. С помощью аудиовизуальных и технических возможностей можно сильно упростить непростые теоретические материалы, представить их в игровой форме, привлечь детей к реальной образовательной деятельности.

Индустрия досуга характеризуется обширным разнообразием форм и методов, отличается широкими возможностями их выбора для расширения социокультурного взаимодействия. Сегодня школьнику, чтобы организовать свой досуг, достаточно включить гаджет и отправить заявку на онлайн-программу, потому что в Сети представлено множество видов досуга, которые полностью или частично удовлетворяют их досуговым потребностям, одновременно с этим решая задачи культурного и духовного воспитания детей.

В XXI в. современного ребенка младшего школьного возраста сложно чем-либо удивить. Последние научно-технические достижения, используемые в культурно-досуговой сфере постановщиками культурно-досуговых программ, к сожалению, не всегда доступны или продуманы, к тому же они в некоторых случаях могут быть задействованы не к месту, что сказывается на качестве педагогического воздействия. В современном мире становление ребенка в младшем школьном возрасте сопровождается определенными трудностями. Он вступает в подростковый возраст и связанные с этим будущие возрастные изменения. На данном этапе накапливаются противоречия между полученными впечатлениями от соответствующей социально-образовательной среды, формирующей систему знаний, и стремлением к самостоятельной деятельности.

В этой статье мы уделим внимание интерактивным культурно-досуговым программам, отвечающим обозначенной выше задаче. Интерактивная культурно-досуговая программа отличная форма проведения досуга, потому что интерактивная культурно-досуговая программа – это, по сути, программа развлекательная, в которой зрители не пассивные созерцатели, а активные участники процесса. В зависимости от возраста участников интерактивной культурно-досуговой программы, от их заинтересованности и активности организатор или ведущий интерактивной программы может менять местами игровые модули.

Интерактивные культурно-досуговые программы – это сюжетное событие, участие в котором могут принимать дети и их родители.

Постановка интерактивной культурно-досуговой программы – сложный процесс, поэтому для правильной и качественной организации этого направления постановщику нужно быть хорошо осведомленным специалистом культурно-досуговой деятельности и обладать определенными навыками.

Для постановки такой программы требуется прежде всего знание технологических культурно-досуговых основ и специфических особенностей ее создания. Это техника и различные приемы написания сценария, обладание навыками режиссуры, акустики и т. д. Кроме того, постановщик должен постоянно изучать предпочтения аудитории, чтобы распознать новейшие инновационные способы работы на рабочей площадке и произвести впечатление на зрителя.

Изучение научных работ Ю. А. Акуниной, А. Д. Жаркова, Л. С. Жарковой, Г. С. Тихоновской, В. М. Шарковской, Н. Н. Ярошенко, Н. А. Опариной, Г. В. Ганьшиной и других авторов позволило выделить основные постановочные этапы создания, сделать четкие структурированные выводы касательно культурно-досуговых программ для детей младшего школьного возраста.

В современном мире, в том числе в России, большой популярностью среди разнообразных видов интерактивных культурно-досуговых программ пользуется квиз – современная форма викторины. Армия поклонников этой развлекательной игры растет в геометрической прогрессии.

Приведем пример постановки интерактивной культурно-досуговой программы «Квиз, плиз!», проведенной 21 июня 2021 г. в семейном комплексе «Давыдково Family» автором данной статьи. Интерактивная культурно-досуговая программа «Квиз, плиз!» – это интеллектуальное соревнование, в ходе которого участники отвечают на поставленные вопросы. Интерактивная программа не ограничена никакой темой: могут быть вопросы про черепашек-ниндзя, про художников Возрождения или по математике. Чтобы стать победителем, не нужно быть профессором, потому что в игровом процессе пригодятся любые знания.

Интерактивная культурно-досуговая программа – отличная форма проведения досуга для детей младшего школьного возраста. Она интересна как для постановщика, так и для участников, поскольку не требует от последних специальной подготовки и позволяет детям раскрывать свои личностные качества, развивать себя в той сфере, которая интересна, и узнавать что-то новое, «упакованное» в рамки игрового формата.

Итак, интерактивная культурно-досуговая программа является эффективной развлекательной формой организации образовательного досуга младших школьников. Это сюжетное событие, участие в котором могут принимать дети совместно с родителями. Интерактивный контент способствует налаживанию активного взаимодействия между всеми участниками программы. Постановка интерактивной игровой программы для младших школьников требует знания технологических культурно-досуговых основ и специфических особенностей ее создания. Педагогический подход *edutainment* к постановке такой программы, основанный на принципе обучения детей младшего школьного возраста через развлечение, позволяет решать задачи культурного и духовного воспитания детей.

#### **Список литературы**

1. Богданова, О. А. Эдьютейнмент как особый тип учения / О. А. Богданова. // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Информатика и информатизация образования. – Москва, 2014. – № 4 (30). – С. 61–65.

## ИДЕНТИФИКАЦИОННОЕ САМОВЫРАЖЕНИЕ КАК ОСНОВА ТРАДИЦИОННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Самовыражение (раскрытие, предъявление себя окружающему миру), связанное с танцевальной природой, имеет в своей основе ритмизованное движение (телодвижение), пластическую выразительность, эмоциональное проживание. Этнограф и исследователь африканской танцевальной культуры Л. Н. Федорова, подчеркивая творческое начало танцевального самовыражения, обращает внимание на процессы личностного характера – обретение собственной уверенности, физической и эмоциональной раскрепощенности. Одновременно благодаря процессу «эмоционально-психической и физической деятельности» [6, с. 41], пишет автор, совершается духовное раскрытие исполнителя. Отметим, что традиционная хореография располагает не только ситуативными, сиюминутными возможностями реализации эмоционального проживания в танце, но и творческим *процессом* создания хореографического образа. И речь идет не только о вариантных, трансформационных процессах, но вполне авторских, как, например, у азиатских эскимосов [2]. Имена лучших сочинителей танцев (это всегда мужчины) были хорошо известны (Тухелян, Синаник, Илян, Ая и др.). Е. К. Луговая, рассматривая вопросы культурной идентичности и роли в ней традиционных танцев, видит устойчивую «привязанность человека к движению» [4, с. 165] не только в возможности снятия эмоционального напряжения. Эстетическое и художественное проживание танца позволяет подняться до уровня приобщения «к высшим смыслам и ценностям» [Там же] народа его создавшего, передавая черты национального характера, образность, наполняющую этническую танцевальную культуру. Включая и вполне сакральное состояние – в экстатической пляске шаманов, ощущении дуэнды во фламенко, «внутренней пульсации непрерывной ритмической цепи» [Там же] африканских танцев и т. д.

Проявление индивидуальности, выражение переживаемого индивидом эмоционального состояния в танце не ограничивается в этнической традиции проявлением только личного. П. К. Гречко, вслед за А. Маслоу, акцентирует заложенную в самовыражении, самоутверждении потребность в принадлежности, причастности, детерминирующую к «опоре на внешние культурные формы» [1, с. 40], на идентичность. Ее специфика довольно часто корреспондируется исследователями с факторами нефольклорного порядка – географическими, экономическими, особое место в этом ряду, по мнению Б. Н. Путилова [5], занимает историческая и этническая преемственность, создавая то разнообразие красок народного танца, о котором так ярко писал еще Н. В. Гоголь. Поэтому мы видим наполненное внутренним драматизмом, скрытым темпераментом сольное исполнение фламенко; легкое орнаментальное, бессюжетное в ранних примерах массовое исполнение прибалтийских танцев; импровизационную «прихотливость» казахского женского танца использующего благодаря костюму гибкость и стройность стана; полное отсутствие работы корпуса в хождении «стопочкой» северных русских хороводов; нерациональные, тончайшие нюансы ритмопластики африканского танца; сложный ритмометрический рисунок с несовпадающими музыкальными и танцевальными фразами болгарский танец; ансамблевую основу взаимодействия музыканта и танцора в русской пляске и т. д., и т. п. Характерные особенности национальных танцев при этом складываются благодаря тому, как считает Е. К. Луговая, что «всячески стремились к укреплению канонов и избегали индивидуальной трактовки движений» [4, с. 165].

Возможности идентификационного самовыражения определяются скорее эстетической функцией танца, в том числе ожиданием традиционного выражения мужского и женского начала, различного уровня способов коммуникации, формированием новообразований, отвечающих заложенной тенденции к развитию. И как представляется в меньшей степени с обрядовой функцией, в ко-

торой на первый план выходят действия существенно-важные для поддержания устойчивого миропорядка жизни общества.

Важный для фольклора вопрос различия форм и множественности вариантов одной традиции во многом объясняется идентификационными посылами традиционной социальной интеграции [3] локальной группы, региона, зоны. Укрепление вышеупомянутых канонов в рамках локального социума предлагает самостоятельные и самоценные локальные образцы пластической выразительности и хореографических форм, опираясь на коллективное самовыражение сплоченного «социального тела» [4, с. 162] однако несущие в себе черты той культуры, которой принадлежат.

Рассмотреть пример коллективного идентификационного самовыражения, реализуемого в формообразовании, мы предлагаем на основе экспедиционных материалов поздней хореографии (кадрильной формы) Челябинской области. Стоит ли говорить, что каждая деревня, село создавали свой собственный, отличный от других (даже соседней деревни) вариант, закрепляли его в большом количестве повторов, производимых даже в один вечер. Анализ записей свидетельствует о различии форм в северной и южной части области. Так, в Нязепетровском, Каслинском, Аргаяшском районах бытовали кадрили (и формы лансье), в которых взаимодействуют четыре пары. Местные «ланцеты» поддерживают структуру лансье, а кадрилиные фигуры имеют композиционное развитие, иногда приближающееся к первоисточнику – структуре французской кадрили, иногда вводя самобытные локальные варианты.

На юге, юго-востоке области (Бреденский, Верхнеуральский, Уйский районы) на вечерках исполняли кадрили двумя парами. Их структура и композиционное решение очень схожи. В отличие от северных, они довольно коротки, имеют всего 3–4 фигуры с очень лаконичным рисунком. Интересно, что Сыртинская кадрили, исполняемая четырьмя парами, является двойным увеличением (повторением) своей композиции и в основе схожа с кадрилиями этого региона, а использование шена в нем совершенно не имеет отношение к форме лансье.

На основе изученного известного нам экспедиционного, исследовательского материала можно предположить, что выбор поздней хореографической формы, реализация ее замысла не случайны. Они апеллируют к традиционной системе коллективного идентификационного самовыражения, существовавшего в рассматриваемых районах. В северной части – отвечает традиционному общинному существованию близкого к Северу России, демонстрируя равные гендерные возможности исполнения кадрили. В южной части мы наблюдаем мужскую доминанту, заполняющую все пространство кадрили плясовой удалью, девушки имеют возможность лишь проплыть несколько раз, в середине построения, показывая себя. И здесь же наблюдаем другое состояние, когда парни практически не участвуют в танцевальных развлечениях. Находятся два парня, которые в кадрили меняют до пяти девушек, исполняя с каждой по очереди каждую фигуру, что собственно говорит об оборотной стороне медали.

Итак, идентификационное самовыражение в традиционной хореографии имеет двойственное выражение: с одной стороны, отражает индивидуальное эмоциональное, физическое раскрепощение, во многом определяемое сложившимися канонами танцевальной этнической культуры, с другой – это проявление коллективного идентификационного самовыражения локального сообщества, устанавливающего эти же каноны, формирующего хореографические формы.

#### **Список литературы**

1. Гречко, П. К. Идентичность – современные перспективы / П. К. Гречко // Ценности и смыслы. – 2009. – № 2. – С. 38–53.
2. Жорницкая, М. Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири / М. Я. Жорницкая. – Москва: Наука, 1983. – 152 с.
3. Зубанова, Л. Б. Культура как основа ценностно-духовной консолидации: потенциал культурного наследия и образы будущего [Zubanova L. Culture as a Basis for Consolidation of Society: Results of the Scientific Project] / Зубанова Л. Б. // Вестник культуры и искусств – 2019. – № 4 (60). – С. 127–131. – (На англ. яз.).



4. Луговая, Е. К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности / Е. К. Луговая // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 4 (39). – С. 162–166.
5. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура; Inmemotiam / Б. Н. Путилов. – СПб.: Петербургское Востоковеденье, 2003. – 464 с.– ISBN 5-85803-227-3.
6. Федорова, Л. Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции / Л. Н. Федорова. – Москва: Главная редакция восточной литературы из-ва Наука, 1986. – 128 с.

УДК 793.2:008.001

**Мордасов А. А.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ДЕВАЛЬВАЦИЯ ПРАЗДНИКА, ИЛИ ВОЗМОЖНОСТИ ПАРТИЦИПАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Данная статья продолжает размышления автора о праздничной культуре, начатые в материале «Зритель как “человек действующий” – концепт современного театрального действия», опубликованном в 2019 г. в сборнике XL научно-практической конференции научно-педагогических работников ЧГИК.

Находясь уже около пятидесяти лет в пространстве праздничной культуры в качестве служителя, в последнее время испытываю ощутимый дискомфорт в профессии. И не потому, что социальная обстановка не располагает к праздничному ощущению жизни, не потому, что ограничительные меры не способствуют развитию отрасли, не потому...

Обращаюсь к профессиональной литературе, материалам диссертационных исследований и статьям, отечественным и зарубежным научным бестселлерам и убеждаюсь, что действительно «прогнозило что-то в Датском государстве...» (Шекспир). Не хотелось соглашаться с мнениями исследователей и обозревателей. Например, в солидном издании «К метафизике праздничности» еще в 2011 г. появились тезисы о том, что «вторжение агрессивной повседневности в массовый праздник разрушает его. Он лишается искренности, теплоты и непосредственности» [11, с. 486]. По мнению авторов, «праздник есть обозначение и выявление бессмертной души». И именно это потенциальное стремление к бессмертию через свершение в процессе современного «бытийствования «портится», подгнивает, деформируется, подвергается инфляции. Подвергается инфляции и праздник» [11, с. 487]. Подобные подозрения возникали и раньше. Культуролог и музыковед Т. В. Чередниченко, например, в статьях, посвященных семиотике современной культуры, уже на стыке тысячелетий писала, что «праздники не слишком удаются, в то время как праздничность заполнила повседневность». Продолжая, автор дополняла: «праздники – дело сакральное, мифопоэтическое... Праздничность же – дело рыночное... Праздничность искушает... Но праздничность сама по себе в праздник не концентрируется» [14, с. 155]. Автор анализирует образ обязательного праздничного избытка, чрезмерные объемы потребления и пресыщения на фоне расширяющихся возможностей отдыха и досуга, свободы от обязательных занятий и норм, отсутствия любимой работы. Ежедневный праздник поддерживается яркостью одежд и причесок, пестрым убранством помещений и городов, агрессивным звучанием музыки, танцами, криками, шумами и нестройным пением, разнообразием конкурсов, презентаций, шоу, фестивалей и зрелищ, назойливостью рекламы во всех форматах. «Культ беспроблемного оптимизма... сформировал также каноническую иконографию и гимнографию» [14].

При этом необходимо отметить, что внешние приметы, формы, «упаковки» праздничных действий оформляются и создаются уникальными техническими и технологическими средствами.

Динамическая иллюминация, виртуальные технологии, фантастические костюмы и фонограммы, дополненная реальность, «живописные» картины из дронов в небе, кулинарные искусства и арт-объекты, технические устройства и роботы, прямые трансляции из любой точки мира и волшебные фейерверки! Праздничная индустрия в постоянном поиске и развитии. Отрасль рождает уникальных специалистов, способных удивлять креативными решениями и инновациями. Но проблема не в этом!

*«Вырождение праздника в зрелище, к которому мы, лишённые ответственности и отлучённые от подлинного соучастия, приобщаемся через радикально дистанцированный (а стало быть, и отчуждённый) телевизионный репортаж, ведёт к тому, что общество лишает себя плодотворных энергий праздника, хотя кажется, что «все в порядке» и «праздники у нас есть» [11, с. 69].* От такого праздника два шага до состояния «праздности» и «празднолюбия», выявленных ещё Владимиром Далем. А это уже пустое безделье, бесполезное праздношатание и лень.

Праздник – это фундаментальное социальное и культурное явление. Да, это нерабочий день, это антитеза будней, радость коллективной свободы, но это не бесцельное времяпрепровождение. По мнению В. Н. Топорова, любой мирской праздник должен быть *«соотнесён с сакральными ценностями данного коллектива, с его сакральной историей или, во всяком случае, с неким прецедентом, который может подвергаться сакрализации» [8, с. 329].* Именно праздничное событие должно подвигать отдельного человека, коллектив, сообщество людей к активному участию в социальных коммуникационных процессах. И сам праздник, по глубокому убеждению Л. Н. Лазаревой, это *«духовно-практическая деятельность, опирающаяся на систему ценностей, апробированных межпоколенным общением людей» [6, с. 10].* Организаторы праздничных событий должны быть озабочены вопросами подключения всех присутствующих к ритуально-обрядовым действиям, к общественно значимой активности, направленной на решение социально-культурных задач и проблем.

В связи с этим в научный дискурс праздничной культуры входит аналитика процессов, происходящих в сфере развития и потребления современного искусства и массовой популярной культуры. Интерактивные взаимодействия с потребителями зрелищных форм распространяются с неизбежной обязательностью. Теоретически осмысливаются многочисленные культурные практики: хэппенинги и импровизации, скандальные мистификации, интерактивные аттракционы, коммуникативная анимация, арт-терапия, иммерсивный театр, провокативные технологии, перформативное искусство. И только праздничная культура сдает свои территории (вовлечение, погружение, участие), превращаясь в завлекательное модное зрелищное явление. Участники большинства праздников, к сожалению, превращаются в пассивных зрителей.

В очередной раз убеждаюсь, что театральная практика демонстрирует стремительность в освоении активных, действенных, перформативных форм культуры. В уже упоминаемой предыдущей статье «Зритель как “человек действующий”...» мы уже обозначили направление развития «постдраматического театра» (Х.-Т. Леманн), освоение театром принципов, приемов перформативного искусства в диалоге со зрителем. Книжки Р. Голдберг, Ж. Рансьера Э. Фишер-Лихте, Р. Шехнера подтвердили тезис о том, что «искусство перформанса появляется как выплеск демократической креативной энергии в желании перемен, но также и из тоски по живому и настоящему, реальному, чему-то, что происходит прямо сейчас и к чему можно иметь прямое отношение [3, с. 48]. Оказалось, что перформанс это как индивидуальное высказывание художника (М. Абрамович, Й. Бойс, Л. Кларк, П. Нильсен, Т. Сегал), так и активное подключение к участию всех присутствующих.

Перформативность не только оформилась, но и освоилась в изобразительном искусстве, театре, современной музыке, танце, создавая уникальные *события*, что собственно и является основополагающим признаком перформативного. Поворот к перформативности пройден! За ним исчезла спектакулярность, удаляется примитивная театральность и театрализация... Вновь обостряется во-

прос «четвертой стены» в театре. По мнению авторов книги «Перформансы насилия...», перформативность прямо противоположна театрализации. *«Театральность и театрализация строятся на игровом обнаружении разрыва между означающим и означаемым, тогда как перформатизм полностью снимает этот зазор, отождествляя первое со вторым. Перформатизм восходит к ритуалу (в том числе к карнавалу), к магии и к фольклорным жанрам, он присутствует и во многих риторических жанрах (клятва, присяга, заговор и т. п.)»* [7, с. 27]. Акционизм, performance art, site-specific увеличивает количество потребителей искусства, которые хотят знать, как оно устроено. Таким образом, становится «важно не что показывают, – считает В. Вилисов, – а как это происходит и к чему это может привести прямо сейчас» [3, с. 50].

Уже в начале нынешнего века, анализируя театральную практику, Дина Годер группировала свои впечатления, пытаясь определить особенности современных спектаклей, действ и зрелищ. В поле внимания оказались «художники, визионеры, циркачи» (так называется и ее книга), что позволило автору говорить о «визуальном театре», который предлагал зрителю не только «предметный театр», «театр-инсталляцию», «театр видео и медиа», но и перформативные формы – «театр художника», «театр-путешествие», «театр под открытым небом». Визуальный театр, – по мнению критика, – это «всегда авторский и поэтический театр» [4, с. 222]. *«В работе с ритмом зрелища, то предельно уплотненным, нагнетающим напряжение, а то медленным и тягучим, тяготеющим к статике и погружающим зрителя в медитацию, визуальные спектакли близки музыке, что диктует похожий способ восприятия. А действие здесь часто подается так, что становится похожим на ритуал, шаманскую ворожбу, магию и облазает магнетизмом особого, нерационального свойства»* [4, с. 224]. Не это ли должно являться приоритетными свойствами и признаками праздничного действия?

Среди ярких перформативных проектов российской театральной практики можно назвать спектакли: «Неявные воздействия» В. Лисовского, «Золотой осел» Б. Юхананова, «Родина» А. Стадника, опыты «режиссера-проводника» Б. Павловича, театрализованные экскурсии и «бродилки» С. Александровского, Д. Волкострелова и др. [2]. В основе таких художественных высказываний не только стремление к оригинальности, но и серьезные размышления о нравственных позициях современной молодежи, выборе своей дороги как в жизни, так и в искусстве, об исторических катастрофах, таких как развал СССР и Холокост.

Расширяются формы и приемы предложений для желающих стать не только зрителями, свидетелями, но частью происходящего. Эксперименты с ситуациями, событиями, прецедентами и эксцессами в художественных опытах продолжаются. Появляются форматы плейбэк-театра, форум-театра, проекты группы Rimini Protokoll. Задачами подобных опытов становится необходимость сконструировать систему, где именно зритель оказывается структурным центром действия. Уже привычная интерактивность преобразуется во взаимодействие, как с реальной, так и виртуальной действительностью, что не лишает зрителя права выбора: начать действовать или остаться лишь наблюдателем. К работе с таким «эмансипированным зрителем» (Ж. Рансьер) не всегда готов театр, вступающий на путь свободного партнерства. Но именно таким открытым, инициативным партнерством традиционно отличался праздник.

Среди терминов, описывающих новую ситуацию в искусстве, в театральной антропологии появляются: «пороговое состояние», «стереоскопическая чувственность», «релятивность», «лиминальность», «партиципативность». Последний из них переключался в культурное пространство в последнее время с легкой руки Г. Дженкинса, который утвердил сближение, интеграцию процессов, связанных, как с традиционной культурой, так и с цифровой сферой. Новые интернет-коммуникации определяют развитие «конвергентной культуры» (так называется его книга), центральное место в которой занимает партиципация [5]. Автор отмечает несколько особенностей данной ситуации: интернет-технологии (блогинг, соцсети, тик-ток) создают возможности каждому

стать автором, производителем контента; происходит самопроизвольное объединение по интересам в фанатские и субкультурные сообщества; такая демократизация культурной и социальной сферы требует роста понимания личной и коллективной ответственности. Подобную партиципаторность обретают не только пространства «креативных индустрий», но и музеев, библиотек, театров и других культурных новообразований. Поэтому, говоря о культурных практиках партиципации, надо понимать, что имеются в виду любые формы активностей, которые требуют от субъекта готовности нести ответственность.

Термин «партиципаторность» в настоящее время встречается не только в теории демократии, но уже во многих областях научного и культурного знания. Другой термин – «партиципаторное искусство» был предложен американской исследовательницей К. Бишоп. Вслед за ней французский теоретик искусства Н. Буррио определил эту тенденцию как «эстетика взаимодействия». Оба автора, констатируя широкое развитие коллективного и коммуникативного творчества в конце XX – начале XXI в., запустили терминологический бум: «искусство участия», «оперативный реализм», «производство ситуаций», «коллаборативное искусство», «высвобождение», «диалогическое искусство», «пограничное», «интервенционистское» и, наконец, «социально ангажированное» искусство. Стоит отметить, что партиципаторное искусство политично «по своему духу». Политику «здесь стоит понимать, – уточняет А. Балабекян, как практику построения взаимоотношений между членами группы, распределения власти и принятия решений» [1]. Одна из фундаментальных выставок «Жизнь как Форма», собравшая 100 ключевых проектов партиципаторного искусства, была представлена уже в 2011 г. в Нью-Йорке. Эта попытка архивирования и каталогизации партиципаторных практик в искусстве обозначила новые проблемы. К этому времени сформировался новый запрос на новые, в большей степени не художественные, а *«социокультурные стратегии взаимодействия между художниками и социумом, вплоть до отказа от традиционных категорий авторства и автономии искусства в пользу активного вмешательства в социальную повседневность и взятие на себя функций актанта социальных изменений в обществе»* [9, с. 137].

Также сюда можно отнести множество других низовых инициатив: социальные сети соседей, горизонтальные и дистанционные образовательные инициативы, эко- и градозащитные движения. Все эти новые сообщества, широко распространившиеся в последние годы, так или иначе задействуют визуальные и перформативные стратегии в процессе своей наглядной агитации, митингов, протестных акций, а также повседневных встреч, звонков, писем, комментариев и постов. Все они действуют в публичном поле и априори включают в себя партиципацию, так как предполагают участие множества социальных акторов в качестве креативных агентов собственных социальных изменений.

Каковы дальнейшие глобальные вызовы в будущем человечества? Что нас ожидает? К чему и как готовиться?

Уже неостановимо развивающаяся «цифролюция» утверждает новые доктрины, новые техно-религии, которые, по мнению Ю. Н. Харари, можно «разделить на два основных типа: техногуманизм и религию данных» [13, с. 411]. Директива, что все организмы, в том числе и человек, являются алгоритмами, противоречит тысячелетним поискам и утверждениям человеческой индивидуальности. Один из путей совершенствование разума и ментальных возможностей. «Homo Sapiens... исчерпал себя и не будет актуален в будущем, однако техногуманизм видит выход в том, чтобы при помощи технологий создать немного более совершенную модель человека» [13, с. 412], что позволит ему выдержать жестокую гонку, а возможно и победить в противостоянии с самыми совершенными алгоритмами. «Религия данных» или «датаизм», по наблюдениям того же Харари, «провозглашает... что ценность всякого явления или сущности определяется их вкладом в обработку данных» [13, с. 430]. Великий информационный поток образует «Интернет Всех Вещей, который станет священным сам по себе» [13, с. 456]. В сторону отодвигаются привычные для биоло-

гического человека эмоции, переживания, чувства, рожденные в живом непосредственном контакте, в свободном проявлении своих творческих способностей и возможностей. На свалку истории отправляются «устаревшие» смыслы и ценности, моральные и этические установки, воспитательный и образовательный опыт. Нас лишают шансов управлять и контролировать происходящие процессы. Алгоритмы человека не свободны!

Каковы же в ближайшем будущем алгоритмы праздника? Еще недавно нам казалось, что современный праздник «это масштабный проект, – по определению Г. А. Романовой, – в котором переплетаются экономические, политические и социально-культурные процессы; это форма самоорганизации и самовыражения людей различных социальных субъектов (органов власти, бизнеса, общественных организаций), это синтез социально-культурных событий, для которых характерны глобальность и масштабность действия» [12, с. 190]. Сегодня, пожалуй, данная формула не может быть безусловным основанием для создания массового, да и индивидуального праздника. Мы находимся на стадии перелома, перехода от устоявшихся традиционных методов организации и проведения коллективных праздничных действий к периоду активного «изобретения традиций», о чем говорил Э. Хобсбаум в 1983 г. Мы исчерпали ресурсы исторической памяти, традиционных практик и праздничных технологий. С одной стороны, фактически использованы, переработаны, адаптированы и трансформированы многие возможности европейской, азиатской, латиноамериканской и африканской культур. С другой – девальвированы сакральные основы истинного содержания праздников.

«Суть праздника, в философском плане, – по мнению авторов книги «К метафизике праздничности», – коротко определяется тем, что он представляет собой определенное специфическое состояние социума, когда индивиды достигают непосредственного контакта с Иным, с запредельным, с трансцендентным. Состояние социума предполагает и определенное специфическое состояние самого человека, который так или иначе участвует в празднике» [11, с. 131]. Смогут ли партиципационные подходы обновить праздничную практику, освободить эту институцию от объятий массовой культуры, вернуть глубину и свободу традиционных праздников, их мифологизм и сакральность? В перспективе глобальных ожиданий: исчезновение многих профессий и специальностей, как следствие, появление «неработающего» и «неработоспособного» класса, увеличение свободного времени, необходимость активного отдыха и досуга, потребность в развлечениях и праздниках. Новая модель «формирования планетарного единства человечества, – выражает озабоченность Пигалев, – ставит перед необходимостью новых подходов к созданию совместного хронотопа, который не может обойтись без переосмысления соответствующих механизмов, созданных и отшлифованных в такой существенной институции культуры, как праздник» [10, с. 135].

Кто обеспечит переосмысление и трансформацию праздничной культуры? Традиционная модель образования устареваема на наших глазах, требуя от человека способности учиться и переучиваться в течение всей жизни. Сможет ли философия и технология партиципации дать новый импульс для сотворения сакрального праздника и вместе с тем сохранить традицию, когда праздник создавался «всем миром»?

#### **Список литературы**

1. Балабекян, А. Выйди и зайди нормально. Партиципаторный театр / А. Балабекян // Петербургский театральный журнал. – URL: <https://ptj.spb.ru/blog/vyjdi-izajdi-normalno-participatornyj-teatr/>. – Дата публикации: 13.05.2020.
2. Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. – Санкт-Петербург: Петербургский театральный журнал, 2016. – 456 с.
3. Вилисов, В. Нас всех тошнит: как театр стал современным, а мы этого не заметили / Виктор Вилисов. – Москва: Изд-во АСТ, 2019. – 336 с. – (История и наука Рунета. Лекции).
4. Годер, Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Дина Годер. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.: ил.

5. Дженкинс, Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / Генри Дженкинс; [пер. с англ. А. Гасилина]. – Москва: РИПОЛ классик, 2019. – 384 с.
6. Лазарева, Л. Н. История и теория праздников: учеб. пособие / Л. Н. Лазарева; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИ, 2010. – 251 с.
7. Липовецкий, М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
8. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2: К – Я. – 719 с. с ил.
9. Осминкин, Р. С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству / Р. С. Осминкин // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 1, № 2. – С. 132–139.
10. Пигалев, А. И. Праздник / А. И. Пигалев // Культурология. XX век: энциклопедия. Т. 2. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – С. 134–135.
11. Пигров, К. С. К метафизике праздничности / К. С. Пигров, Е. А. Смирнов, Н. Л. Юдин. – Москва: Юнити-Дана; Элит, 2011. – 672 с.
12. Романова, Г. А. Современная праздничная культура России: Актуальность трансформаций, отличительные признаки и тенденции развития / Г. А. Романова // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 6 (85). – С. 189–192.
13. Харари, Ю. Н. Homo Deus. Краткая история будущего / Юваль Ной Харари: [пер. с англ. А. Андреева]. – Москва: Синдбад, 2020. – 496 с.
14. Чередниченко, Т. В. Праздничность / Т. В. Чередниченко // Новый мир. – 2002. – № 11. – С. 155–165.

УДК 373.2

**Опарина Н. А.**

*Институт культуры и искусств Московского  
городского педагогического университета*

## **ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ДЕТСКОГО ПРАЗДНИКА**

Праздник – явление поистине многогранное, сложное и неординарное. Детский праздник к тому же является уникальной формой всестороннего развития личности. Профессионально организованный праздник воспитывает, обогащает, развивает ребенка и надолго запоминается. Ребенок, вовлеченный в праздничную деятельность, приобретает неоценимый опыт поведения в коллективе, творческого самовыражения, самостоятельности, находчивости, развивая разнообразные способности, которые праздник востребует. Именно эта особенность празднично-игровой деятельности – востребовать умения, знания, способности содействует их эффективному формированию и проявлению в коллективной творческой деятельности.

Праздник важен именно своим воспитывающим потенциалом. «Без праздников человеческая жизнь немислима и безрадостна», – уверен С. А. Шмаков [5, с. 77].

Бесспорно, детский праздник в процессе подготовки и проведения способен стать средством эффективного воздействия на ребят при необходимом соблюдении некоторых педагогических условий:

1. Одно из главных условий – это стремление перевести каждого ребенка из статуса объекта социокультурного воздействия в субъект художественно-творческой деятельности в процессе организации и проведения мероприятия.

2. Постараться всеми средствами вовлечь каждого ребенка в коллективную творческую деятельность в ходе подготовки и проведения праздника – не менее важное условие. Стоит вспомнить слова Жан-Жака Руссо: «Вовлекайте зрителей в зрелище, сделайте их самих актерами, устройте так, чтобы каждый узнавал и любил и себя, и других, и чтобы все сплотились от этого!» [2, с. 168].

3. Важнейшим условием является и совместная творческая деятельность детей и взрослых. Педагоги и родители совместно с детьми представляют собой творческую слаженную группу в процессе подготовки к празднику, распределяя обязанности и дела, совместно решая творческие и организационные проблемы.

4. Сотворчество возможно при создании неформальной обстановки между детьми и взрослыми. Это может гарантировать успешные поиски в русле выбранной темы праздника и решения творческого замысла.

5. Интерес ребенка к празднику, желание в нем участвовать и право выбора тех или иных творческих задач.

Учет этих условий способствует успеху праздничных мероприятий и эффективному воспитательному воздействию на детей. Конечно, все понимают, что праздник – это результат большого коллективного труда, который чаще всего занимает ряд этапов.

**1. Подготовительный этап:** выбор темы праздника, определение его цели, жанрово-эмоциональной окраски, определения условий места проведения и всех вспомогательных площадок действия, вовлечение ребят в замысел, введение их в тему, цель и задачи, подбор технических и музыкальных средств, подготовка вспомогательных средств и оборудования, костюмов, реквизита и необходимых декораций.

**2. Организационный этап:** распределение обязанностей, постановка творческих задач, выбор ответственных за те или иные действия в программе праздника, отбор художественного и документального материала в контексте темы и идеи праздника, создание сценария, его обсуждение, осмысление всего замысла и отдельных эпизодов действия, работа с исполнителями, репетиции, включение игровых компонентов в программу праздника.

Каждый праздник и любое театрализованное мероприятия для детей должны содержать элемент игры. Уже давно никто не оспаривает то, что ребенок познает мир во время игры и то, что без игры дети ничему бы не научились в жизни и не подготовились ко многим взрослым обязанностям. С. Т. Шацкий писал: «Игра – это пожизненная лаборатория детства, дающая тот аромат, ту атмосферу молодой жизни, без которой эта пора ее была бесполезной для человечества» [4, с. 134].

О важности игры в жизни ребенка писали Н. К. Крупская, А. В. Луначарский, А. С. Макаренко, Л. С. Выготский, П. П. Блонский, Л. И. Божович, А. В. Запорожец, А. Н. Леонтьев, Д. Б. Эльконин, С. А. Шмаков и другие ученые.

У каждой воображаемой деятельности в игре есть реальная основа. И у каждого праздника есть своя народная основа, свои фольклорные традиции (обряды, обычаи, песни, игры и т. д.), а самое главное – праздник возможен только тогда, когда есть большая радость, объединяющая всех: и взрослых, и детей. Праздник – не бездумное веселое время, а большое и важное творческое дело и всегда коллективное. Праздник – это уникальные условия для духовно-творческого самовыражения и обогащения каждого ребенка [1, с. 29].

Праздник невозможен без игр и развлечений спортивного, интеллектуального, подвижного характера, которые могут проходить коллективно, индивидуально, быть парными или командными.

Следует только обращать внимание на то, чтоб правила были не сложными, а доступными для понимания ребят и объяснения тоже не затягивались, что может снизить интерес к игре. Стоит не забывать в подборе игр и о том, чтобы было интересно всем участникам и, чтобы условия для всех играющих были одинаковыми. Поэтому организатору праздника необходимы сценарно-режиссёрские знания и умение выстроить собранный материал грамотно и увлекательно.

Организуя детский праздник, важно помнить и о создании атмосферы радости, которая невозможна без юмора. Игра всегда сопровождается детским смехом, весельем и хорошим настроением ребят. У детей естественная потребность в юморе и радостных эмоциях. Традиции смеховой культуры народа занимают особое место в праздниках.

«Смеховая культура» как термин была введена в научную и бытовую практику М. М. Бахтиным, который глубоко изучил все направления народного юмора.

Главная потребность каждого ребенка – это радость. Организаторы праздника на практике зачастую используют приемы, позволяющие создать радостную, юмористическую окраску мероприятия. К ним можно отнести небылицы, перевертыши, нелепицы. Эти приемы остроумия пришли в мир современных детей от скоморохов, балагуров и шутов.

Часто применяются и следующие приемы остроумия: намек, который дает работу уму и воображению; ирония, прием повтора, прием неожиданности, перефразирования, розыгрыш, каламбур, гипербола, смешение стилей и др.

Стоит сказать и о том, что атмосферу радости, конечно же, помогает создавать яркое, красочное оформление, декорации, красивые костюмы и украшения всего места праздничного действия. Все внешние атрибуты праздника, наполняющие окружающую обстановку яркостью красок всегда особенно нравятся детям младшего школьного возраста. Они и сами с удовольствием занимаются оформлением площадки, подготовкой реквизита, костюмов и многих деталей, необходимых для проведения радостного школьного мероприятия.

**3. Этап проведения праздника.** Праздник немаловажен без коллективного участия и добровольного участия. «Праздник имеет право на жизнь только как свободное единение детей во имя радости, способствуя раскрытию возможностей, формированию способностей каждого ребенка [3, с. 57].

**4. Заключительный этап праздника** – обсуждение, анализ и выводы.

Чрезвычайно важно дать ребятам возможность осмыслить и подготовку, и сам процесс проведения праздника. Дети должны высказать свои мысли и чувства, отстаивать свою точку зрения и сделать выводы по всему увиденному во время праздника. Анализ мероприятия поможет избежать ошибок в будущем и сохранить все лучшее, что получилось на данном этапе. Поможет такой анализ и педагогам-организаторам зрелища.

Мнение детей должно стать решающим в дальнейших планах взрослых.

В завершение стоит подчеркнуть, что театрализованные мероприятия помогают каждому ребенку проявить себя и открыть в себе интересы и способности. Каждый праздник – это большая творческая работа, ведущая к улучшению статуса каждого ребёнка в системе коллективных взаимоотношений. Праздник воспитывает умение жить в коллективе, творить и успешно развиваться каждому.

#### **Список литературы**

1. Опарина, Н. А. Педагогические возможности школьного театрализованного праздника / Н. А. Опарина // Воспитание школьников. – 2014. – № 5. – С. 28–32.
2. Руссо, Ж.-Ж. Об искусстве / Ж.-Ж. Руссо. – Ленинград; Москва: Искусство, 1959 – 296 с.
3. Чёрный, П. Г. Торжественно, красиво, памятно: массовые шк. праздники и театрализ. представления: кн. для учителя / Г. П. Черный. – Москва: Просвещение, 1989. – 191 с.
4. Шацкий, С. Т. Педагогические сочинения: в 4 т. / С. Т. Шацкий; под ред. И. А. Каирова [и др.]. – Москва: Акад. пед. наук РСФСР, 1964. – Т. 1. – 503 с.
5. Шмаков, С. А. Нетрадиционные праздники в школе / С. А. Шмаков. – Москва: Новая школа, 1997. – 336 с.



## ИГРОВАЯ КУЛЬТУРА В ПРАЗДНИЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВРЕМЕН

Народная культура в духовной жизни общества занимает важное место. Это и есть народная мудрость, народное творчество, культура в целом. Известно множество значений понятия «культура». Это и определенная сфера общества, получившая институциональное закрепление; и совокупность духовных ценностей и норм, присущих народу; и выражение качественного развития духовных достижений; и это то, что выделяет человеческую общность из животного мира и т. д. и т. п. Нам важно подчеркнуть, что культура – это среда, которая создана искусственно: при помощи мышления, языка, символических значений. Базисными элементами духовной культуры являются обычаи, нравы, законы, ценности, образующие нормативную систему культуры. Охарактеризуем их кратко: обычаи – это не что иное, как порядок поведения, закрепленный привычками; нравы – обычаи, приобретающие моральное значение; законы – нормативный акт, принятый государственной властью. Все это передается народу по наследству. Раньше это называлось так – предание. Это и есть традиция: при помощи языка фиксируются нормы, обычаи, символы, передаются информация, модели поведения, в том числе и в праздничное пространство.

Праздник – это искусство, народное драматическое искусство. Праздник использует жизнь человеческую, вернее, выразительные возможности самой жизни человека в быту. Драматургию праздника придумывал сам народ и сам же играл роли. Все было ему обычно, так как сама атмосфера жизни была привычной. Опорой праздничного действия являлись ведущие принципы построения игровой деятельности: устойчивая сюжетная конструкция праздника; импровизация; активизация зрителей и включение их в действие наряду с персонажами; реализация и развитие личностных творческих и эмоциональных возможностей, которые далеко не востребованы в будничном времени; соревновательный характер действия. Народный праздник – это большая игра, в которой участие принимали все: играли сказку, играли свадьбу, играли песню. И это игровое общение – всегда ориентир на духовную жизненную цель.

Площадка действия, т. е. игровое пространство, – это реальное жизненное пространство, где и происходит праздничное действие. В реальной жизни их всегда несколько и границы их не имеют строгого очертания. Само же игровое действие – это созданный воображаемый мир и жизнь в нем, как бы, не по-настоящему. Особая активность в организации и подготовке народного праздника была во все времена: от рождения человека до его смерти. В каждом празднике (на этих этапах жизни) человек испытывал эмоции, заряжался особой энергией, включался в общее действие: танец, музыкальное исполнительство, фольклорное действие. И это все было коллективной импровизацией, своего рода, игрой.

Феномен игрового действия – серьезный объект исследования. Выдающиеся мыслители и философы, ученые, исследователи и практики: Платон, Аристотель, Ф. Рабле, Э. Кант, М. Бахтин, Н. Ушинский, Л. Выготский, В. Всеволодский-Генгросс, Г. Спенсер, Е. Покровский, Ф. Шиллер, Ф. Фребель, К. Толер, А. Леонтьев, Й. Хейзинга, И. Панкеев, А. Терещенко, Э. Берн и др. – каждый, в своем направлении (философия, социология, этнография, культурология и т. д.) внес огромный вклад в исследование данной проблемы. Изучались вопросы развития и воспитания игрой, рассматривались различные концепции игровой деятельности и современные подходы к понятию «игра», создавались сборники старинных игр и другое. Суть изысканий сводились к следующему: игра – это форма взаимодействия человека с миром.

В Природе все распределено, налажено, особенность математическая присутствует. Цикл природный соединяется с жизнью: лето – детство, весна – юность, осень – старость, зима – смерть.

Идея о том, что Природа – совершенство, во все времена была понятна: учись у нее, повторяй, чувствуй ритм жизни и помни принцип природы – время рождаться, время умирать. Природа – образ не стихийный, а организованный, и она не ставит целью влиять на человека, просто демонстрирует ему своим примером совершенство. Изучать, познавать, следовать природе должен человек. Что он и делал.

Древние мир воспринимали как единое целое: небо – земля – человек. Духовное и земное – все вмещалось в человека, а он придумывал язык общения в виде образов, символов, которые помогали постичь мир, в котором он живет, выражая жизненный смысл игровыми средствами. Игровая культура – это народная мудрость и народное творчество, которые тесно связаны с язычеством и религией. Поэтому игра в праздничном пространстве времен представляла связь с культом Природы и божествами или идолами (многобожие), новая эра привнесла новые требования – единый бог как творец всего живого. Происходит смешение календарей, поэтому праздничный народный календарь характеризуется взаимодействием языческой и религиозной составляющей. Круг праздников повторяется: зима – лето – весна – осень, добавляются истории из Библии, Корана (и т. д.). Система праздников такова: одна часть обращена к небу, где светлые боги; другая – к земле, где похоронены ушедшие предки, а между небом и землей – наше пространство, пространство живущих. В те времена крестьянство представляло собой многомиллионных жителей, которые были авторами и потребителями праздничной культуры, а определенный народом комплекс первобытных верований, воззрений, обрядов, представляли естественную часть жизни людей. Мудрый народ все предусмотрел, на все случаи жизни создал праздничное действо, которое и игралось. И не было границ между площадкой (где проходило действо) и зрителями. Звучало все пространство: театрализованное, музыкальное, танцевальное. Это была импровизация, в которой участвовали все присутствующие. Это была радость общения, радость единения. При этом выполнялись важные социальные функции. Посредством участия в праздничном игровом действе от отца к детям, от детей к внукам передавалась «социальная память», т. е. историческая память, связь между поколениями; обряды выполняли функцию социализации (когда регулируется переход из одной социальной группы в другую: девочка – девушка – женщина – мать – бабушка, например); коллективные обрядовые действия (где каждый важен, значим и любим) социально интегрируют человека, отметим также и функцию регулирования общественного поведения – когда каждый человек подчиняется коллективу, а меньшинство подчиняется большинству. Важно понимать при этом, что «суть игры – развлекая, учить. И не случайно игры существовали уже на заре человечества: достаточно вспомнить хотя бы римские или греческие игры (в том числе и Олимпийские). Дети, подражая взрослым, учатся жизни, а взрослые, играя, совершенствуются. ... Народ ничего не придумывает ради простой забавы, а всегда – со смыслом, для пользы» [1, с. 4–5].

Игровое праздничное пространство времен в разные эпохи тоже было разным. Праздник на заре истории – это боевые игры воинов; благодарность за урожай, за добычу на охоте; ушедшим в мир иной – приношение. Игровая культура Средневековья характеризуется тем, что сам праздник стал игрой: карнавалы, рыцарские турниры, костюмированные шествия и театрализованные представления, придворные праздники и пиры. Церковные праздники играли огромную роль в то время, пропагандируя саму церковь и ее идеи. Эпоха Возрождения – это базары и ярмарки, празднества под открытым небом, маскарады, шествия. Идеи гуманизма, которыми были пропитаны праздники, разрушали тысячелетние устои общества. XVI – XVIII вв. – время салонов, городских и дворянских праздников, а еще празднества Великой французской революции, где народные праздники и официальные сливаются, поддерживая идеи революции. Настоящим праздником народной жизни становится ярмарка. XIX в. характеризуется народными, городскими праздниками, увеселениями, зрелищами, где музыканты, жонглеры, акробаты, фокусники и бродячие театры представляют народную линию. Наряду с этим официальные праздники, которые включают в себя торжественные

богослужения, приемы, придворные праздники. XX в. всколыхнул весь мир революцией в России. Главной составляющей события явилась культурная революция. Идеология праздника – донести до масс революционные лозунги посредством праздника. Праздновали даты победных и скорбных событий, отмечались ярко революционные события, появляются клубные формы. Основная идея – поиски новых театральных форм. Средствами праздничной культуры формировались ценности общества, в том числе игровыми. Человек был бы в не общества, если бы не игра. Игра давала возможность приобрести умения и знания, навыки общения, позволяла творчески развиваться, она учила жить в этом мире и выживать в нем.

Современное время характеризует игровую деятельность (в рамках праздника) как нечто неудобное, несерьезное, не позволительное для взрослого человека. Для детей – это нужно, а участвовать взрослому как-то стыдно и неловко. Сегодня игры – это зрелище. Для народа сегодня игру играют, так как вовлечь в игру народную массу не получается. Игры современной праздничной культуры – это полистилистика и эклектика. Огромное количество праздников проводится сегодня, и там зритель-участник уже другой, он скорее – зритель. И все-таки игра обучает и сегодня, помогает восстановить силы, дает хороший эмоциональный заряд, раскрывает творческий потенциал участников праздника.

В качестве вывода отметим: в каждой прожитой эпохе мировоззренческие представления народа отражаются в игровом пространстве праздника, поэтому каждая эпоха имеет свою тональность. Меняется представление человека о плохом и хорошем, о мире, о смысле жизни, о ценностях и идеалах – меняется и тональность эпохи. Это закономерность. Интересно, какую игровую культуру оставит после себя праздничное пространство XXI в.??

#### **Список литературы**

1. Панкеев, И. А. Русские народные игры / И. А. Панкеев. – Москва: Яуза, 1998. – 240 с.

УДК 398.332.4

**Радченко О. А.**

*Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры*

### **ЕЛЬ В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НОВОГОДНЕГО ПРАЗДНИКА: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ИЛИ «МИРОВОЕ ДРЕВО» СЦЕНАРИЯ**

Семантические мотивировки праздника и разных его вариантов подчеркивают так или иначе идею сакральности, не-будничности, незанятости, пустоты от дел, пороженности. Характерно, что эта «пустота», «незаполненность» праздника так или иначе соотносится с обычной для понимания праздника идеей о разрыве профанической временной длительности, о празднике как состоянии, когда время останавливается, когда его нет.

В. Н. Топоров [6, с. 210]

Мифопоэтическое пространство праздника переносится в зону вневременного и бытovo-несущественного. Новый год же, будучи праздником запланированным и зафиксированным во времени, рассматривается как явление критическое, переломное, символизирующее разрыв во времени, переход от года «старого» – прошлого – к «новому». Характерные черты и многообразие со-

путствующих явлению элементов составляют семиотическое воззрение на мифопоэтическую природу «новогоднего» празднования, где структурная композиция являет собой архаичный культурный код, каждая самостоятельная единица которого образует многоуровневый праздничный «текст».

Одна из единиц условного кода – человек, носитель мифологического сознания, будучи на пороге инициации – границе «старого» и «нового» времени – находится на грани энтропии. В сказочных новогодних сценариях ему предначертана борьба – с вредителями, злыми силами и природными катаклизмами. Борьба есть жизнь – одна из ее наиболее ярких и противоречивых мифологем. Разыгрывая жизнь с самого начала, субъект бытийной игры определяет необходимость разделения игровых ролей на нарратора, актора и актанта, продуктом творчества которых в данном случае являются определенное место действия с пространственным центром, где время символично равно вневременной природе ритуала. Для того, чтобы разыграть чудо первотворения в мифопоэтической проекции, необходимо «здесь и сейчас» делегировать на себя ролевые установки той деструктивной силы, что красной нитью ведома драматургом сквозь ткань сказочного сценария.

Такова мифологема бинарных противопоставлений: Космос и Хаос, свет и тьма, верх и низ, добро и зло, жизнь и смерть. Старый год и год Новый. То, что между, – есть путь героя, а в специфике театрализованного представления – зрителя, сквозь тернии: обновление жизни в борьбе с формами самой жизни. Борьба есть материал режиссерского искусства.

Проследить, за что борются антагонист и протагонист в новогоднем спектакле, представляется возможным наиболее наглядно на материале действительных сценариев в разрезе эпох: от 1944 до 2020 г. Основной подход для их дальнейшего разбора составляют искания мифологической школы в совокупности с методом реконструкции ленинградской германо-гвоздевской театроведческой школы.

Так, например, в одной из интермедий Л. Ауслендера 1959 г., предшествующих основному театрализованному действию, условная борьба осуществляется между Мойдодыром и Девочкой Чумазой [1, с. 8]. Условная – потому что не является стержнем основного сценария, конфликт героев здесь заключен в невозможности совершения новогоднего ритуала девочкой, не отмытой от «грязи», иначе – не прошедшей обряд инициации, не готовой к соучастию. Праздник начнется тогда, когда Мойдодыр повесит последний «волшебный предмет» на праздничную ель и загорится она гирляндой разноцветных огней. И зазвучит марш, и закружится хоровод.

В сценарии [5, с. 81] же 1944 г., автором которого выступает С. Г. Розанов, на язык игровых правил переведен существенный переломный момент человеческой жизни – война. Борьба здесь заключена не между конкретными персонифицированными личностями, она реализуется посредством сопоставления эмоций: страха поражения и ожидания победы и мирной жизни. Контраст раусной программы и основного театрализованного действия подчеркнут зажжением праздничной новогодней елки.

В сценарии новогоднего празднества 1960 г., написанном А. Алексиним, основное действие заключено в построении отношений между ребятами-путешественниками и Советским Вымпелом, принимающем гостей на другой планете [4, с. 8]. Характер борьбы здесь видоизменяется: от настоженности первого жителя Луны, сделанного руками земных людей, до совместного преодоления различного рода задач, и как результат – зажжения новогодней елки и встречи после Деда Мороза и Снегурочки. Сегодняшняя мечта станет завтра действительностью – провозглашает драматург.

Аналогично раскрывается борьба в сценарии С. Богомазова 1961 г. [2, с. 139]. Юным зрителям бок о бок со сказочными персонажами предстоит отыскать перо Жар-Птицы, минуя трудности, преграды и выдуманные антагонистом – «Ложью на Длинных Ногах» – порочащие честь пионерии утверждения, чтобы зажечь новогоднюю елку. В свете елочных огней появится Дед Мороз с мешком подарков, и наступит Новый Год.

В сценариях современных, таких как «Новый год в Коломенском» (С. В. Трофимов, 2018), «Ёлка Мэра в Гостином дворе» (Е. Шибегутдинов и Д. Курилов, 2018–2019), «Письмо Деду Морозу» – телеверсия новогоднего спектакля «Пятое время года, или Кто придумал Новый год» (Кремль, 2020–2021), борьба заключена в общей концепции противопоставления бинарных оппозиций: добра и зла, темных и светлых начал, традиций и современных технологий. Так, в сценарии 2018 г., борются добрые персонажи – внучка бабы Яги Василиса, ее волшебные помощники и злая колдунья Шишимора и ее последователи. В сценарии 2019 г. – девочка Мася, верующая в существование волшебства, и ее брат Гоша, слишком рано повзрослевший и подобную веру отрицающий. В сценарии 2020 г. – Иван Чародеевич, живущий в сказке, и оказавшиеся внутри сказочного мира Настя и Петя, по аналогии с Масей и Гошей в его существование верующие и не верующие, встречаются с антагонистами и в конце получают «великое знание» – чудеса случаются не только в сказках, главное – вера в них. В другом сценарии того же года Хранитель тайн книг и Гаджет – «гуру интернетной сети» на «временлёт» отправляются в путешествие сквозь века для того, чтобы в школьном сочинении рассказать о существовании пятого времени года, и, согласно устоявшейся Кремлевской традиции в ее обобщении фигур антагонистов, демонстрируют непростые взаимоотношения двух противоположных начал: традиции и инновации, бумажные книги и виртуальный мир в лице различных электронных источников.

В разрезе эпох, независимо от периода сочинения того или иного сценария, многоуровневый праздничный «текст» неизменно включает в себя ряд переходящих элементов культурного кода и непереходящих единиц сюжета: главное действующее лицо (пионерия, представители современного поколения, вымышленные персонажи) и его волшебные помощники (персонажи сказочного цикла, представители новой мифологии), антагонисты, встречающиеся на его пути, и модель их взаимоотношений: путешествие ли это из эпизода в эпизод и столкновение в каждом из них с отдельными задачами, которые нужно решить, чтобы двигаться дальше, или разовый и единичный случай борьбы, предполагающий кульминацию всего театрализованного действия. Таким образом, структура сюжетов новогодних празднеств не зависит от их режиссерской концепции: предусмотрены ли раусные интермедии и соответствуют ли они замыслу театрализованного представления, согласно чему формируется художественный образ всего праздника и исконно сказочные ли герои действуют внутри него. И главным, неизменным из сценария в сценарий, объединяющим элементом именно новогоднего праздника, исходя из анализа вышеназванного материала, является праздничная новогодняя елка, подчиняющая себе построение и ход сказочного театрализованного представления.

Так, с точки зрения фигуры праздничной елки как единицы, определяющей вектор сюжета, необходимо понимать, что вертикаль и горизонталь в системе мифопоэтических координат исходят из центра мира, где он – точка отсчета, самая что есть сакральная, знаменующая акт творения и наиболее тесно связывающая человека с Творцом, и точка невозврата, ибо «до» был только Хаос. Ситуация «после» ритуально претворяется в жизнь во время праздника. Один из сакральных представителей центра мира – мировое древо. «Мировое древо» (или «космическое») и его локальные варианты – «дерево жизни», «небесное древо», «дерево предела», «шаманское дерево» и т. п. – являет собой «образ некоей универсальной концепции, определяющей в течение долгого времени моделирование человеческих коллективов Старого и Нового Света» [6, с. 210] – так формулирует понятие В. Н. Топоров. Оно, или любое из его эквивалентов, находится в сакральном центре мира и занимает вертикальное положение, что является доминантой, определяющей и формальную, и содержательную организацию вселенского пространства. Семантика мирового древа как целостного образа являет его как проводника между макро- и микрокосмом, устанавливает правила соответствия между человеком и Вселенной, и эти правила в дальнейшем регулируют переход от микрокосма к макрокосму – трансгрессию человека в космос, и наоборот – космоса в человека. С точки

зрения праздничного действия, «мировое древо» новогоднего сценария определяет рубеж, переход от «старого» времени к времени «новому»: ряд сценариев демонстрирует, что Новый Год не наступит, пока не загорятся огни праздничной елки, – или же ель является элементом, диктующим законы построения именно новогоднего жанра исходя из собственной традиции. Так или иначе, структурно-семантическая роль елки в пространстве новогоднего праздника представляет фундамент для развития волшебного сюжета, внутри мифопоэтического пространства которого путешествуют герои. Новогодняя елка конструирует космологическую драму – и данное утверждение доказательно с опорой на сценарии, упомянутые и проанализированные ранее. Рассмотрим их в контексте утверждаемого тезиса.

Елка в интермедии Л. Ауслендера 1959 г. обозначает центр места действия: вокруг нее массовики заводят хоровод, мерцание ее огней подчеркивает характеристики вводимого в сцену персонажа, тем самым в том числе определяя темпоритм действия – и так под пушистыми ветвями «лесной красавицы» разворачивается торжество инициации. В сценарии 1944-го С. Г. Розанова «Вокзал Деда Мороза» елка помещена в центр фойе Дома культуры, и вокруг нее также «играет» пространство: согласно заложенной режиссером логике размещены «станции отправления», отрегулировано движение «поездов» – установлены «правила ёлочного движения». Однако здесь фигура елки представлена не только массивной декорацией, обозначающей место и время действия, но и являет собой элемент сюжета, который определяет перелом в ходе театрализованного представления: Дед Мороз спрашивает юных зрителей, зажжена ли елка, и, услышав отрицательный ответ, буквально приказывает ее зажечь. И только после того, как гирлянда загорится, волшебные помощники заведут вокруг елки хоровод, зазвучат позывные, стройными рядами проведут гостей в зрительный зал, начнется праздник. Принцип перемещения «паровозиком» стал излюбленным ходом С. Г. Розанова, и был так же им использован в сценарии 1948 г. Ведущий праздника заявляет: «Сегодня Новогодний праздник. Без елки никак не обойдешься». Таким образом, «переезжая» от елки к елке, под сводами ее ветвей юные зрители проходят через различного рода испытания, читают стихи и водят хороводы, и там же, в тени ее, возникает антагонист – Баба Яга. Вызвав бурную метель, она задувает огни новогодней елки – празднику не суждено случиться. Такое явление порождает борьбу, победу в которой, конечно, одержит доброе начало. И загорится елка вновь, ярче чем прежде, и начнется праздник – таков новогодний канон. Разрешение противоречий, останавливающих наступление Нового года, происходит под ветвями новогодней ели в сценарии С. Богомазова «Огни Дружбы» 1961 г. Расположенная в центре Георгиевского зала, окутанная полумраком, возвещает зрителям о предстоящем новогоднем таинстве. Создавая атмосферу исконно русского зимнего леса, елка является центром притяжения волшебных персонажей – всем известных героев русских народных сказок. Её функция также обозначается и чтецом: он провозглашает ее главной елкой Советской страны. Но «главная елка» не горит, и «не зажечь перу волшебному ярких елочных огней: отступает сказка древняя перед былью наших дней». Таким образом, вновь обозначается недостача – без горящей новогодними огнями ёлки наступление Нового года невозможно. Только отыскав «волшебное заклинание» – известное всему советскому народу слово «дружба», возникшую трудность возможно ликвидировать. «Только вспыхнула, заиграла разноцветными огоньками лесная красавица, как на спутнике прилетел розовощекий мальчишка – сам Новый год» – праздник начинается. Так, например, с зажжением ёлки и синхронным появлением близ нее главного героя – прибытием к 20-метровой елке атомохода со Снегурочкой – началось праздничное представление в парке «Сокольники» 1961 г., главными артистами которой были юные зрители [4, с. 10]. Аналогична функция елки в большом праздничном представлении «Елка все же состоится» 1961 г. в Баку: арена цирка, по мановению волшебной палочки ёлка появляется на середине арены и начинает расти, всё выше и выше к куполу поднимается красная звезда на её верхушке, с зеленых веток свисают золотистые «дожди», бусы, флажки. Но елку удастся получить только после целого ряда приключений: пионеров похищают и заточают в пещеру злые дивы, с помощью доброй феи, подарившей детям волшебную палочку, их удастся спасти. И когда елка уже доставлена на

арену, из маленькой веточки она превращается в большое пушистое дерево. Под ним появляются герои детских сказок, выступают жонглеры, эксцентрики, клоуны. Праздник начинается [4, с. 10]. Также и сам факт появления елки в пространстве сцены или фойе служит отправной точкой для дальнейшего театрализованного действия, что было продемонстрировано, например, в спектакле 1961 г. в Днепропетровске. Ночь. Непроглядная мгла. Завывает ветер. Вспыхнувший луч прожектора выхватил из темноты Деда Мороза, Снегурочку и юного Нового года – так начинался новогодний праздник «Елка на воде», проходивший в зимнем плавательном бассейне города Днепропетровска. Разноцветные огни мечутся по зеркальной глади воды. Звучит торжественный марш. Из пучины появляется сказочный Нептун. Со дна морского поднимается ёлка. Праздник на воде начинается [4, с. 2].

В сценариях же современных, например, «Новый год в Коломенском» 2018 г., елка как отдельная фигура сюжета – персонаж не задействована, но решающий переломный момент определяет безоговорочно и точно, и потому является неотъемлемой единицей театрализованного действия: когда светлые и темные силы достигли равновесия, артисты, используя нехитрые волшебные заклинания, обращаясь к помощи зрительного зала, зажигают новогоднюю елку, и наступает Новый год. Отдельного внимания заслуживает тенденция зажжения праздничных огней: как правило, «елочка» зажигается на счет «три». Число «три» в свою очередь соответствует числу членений мирового дерева, числу сфер Вселенной, классов животных и т. д. Мифологема цикла Новой жизни и деторождения Богиней Матерью – три триместра беременности. Число «три» – есть начало, середина и конец; теза, антитеза и синтез. Ось времени образует трехфазовую структуру. «Три» есть антитеза времени – прошлое, настоящее и будущее. «Три» в новогоднем театрализованном представлении – то, что было до того, как новогодние огни зажглись, иначе, «путешествие героя» в пространстве инициаций, далее – сам ритуал зажжения, кульминация, и после, на третьем этапе, с достижением баланса сил в представленном мифопоэтическом пространстве, получение «великого знания», свобода жить с ним, вынесение морали из увиденного и услышанного, катарсис. Такое «трехэтапное» погружение в сказочное повествование продемонстрировано, например, в театрализованном представлении «Город Чудес» 2019 г. Так, под куполом Гостиного Двора елка загорается тогда, когда один из главных героев, ранее в чудеса не верующий, обретает в них веру, и сам факт зажигания гирлянд на елке разделяет сюжет на три ступени: отрицание чуда, заявленное в экспонирующих эпизодах и завязке, нахождение внутри него – зрелищные эпизоды, различными средствами художественной выразительности доказывающие его существование, и, наконец, обретение новогоднего чуда главным героем – его, в прямом смысле, физическая трансформация. Аналогична идея, заявленная в сценарии 2020 г., реализованного в Кремлевском дворце: девушка и юноша – главные герои, отрицание чуда и его реальное воплощение, сопровождаемое зажжением праздничных огней – теза, антитеза и синтез, произошедший под размашистыми ветвями новогодней ёлки. В сценарии же новогоднего празднества в Кремле 2020 г. развивается мысль о том, что то самое «пятое время года» есть время, когда человек готовится к празднику, совершает ритуалы – наряжает елку. Здесь елка – один из главных, важнейших атрибутов новогоднего праздника в каждом доме. Таким образом, культивированное праздной датой дерево является эквивалентом и символом особого, по сути несуществующего в природе, не отмеченного ни в одном из ныне существующих календарей, периода жизни человека, но тонко каждым им ощущаемого – настоящий, живой пролог к ситуации, когда время условно «обнуляется», «старый» год уходит, и наступает первое число первого месяца «нового» года.

В рамках театрализованного представления «Елка на Луне» А. Алексина фигура елки действительно выступает как «мировое дерево» сценария. Здесь режиссером задумано наличие двух елок сразу – в центре фойе и в глубине сцены. Зрителям предстоит пройти ряд испытаний в космическом пространстве, после которых необходимо во имя наступления Нового года зажечь «лунную елку». Зазвучит перезвон Кремлёвских курантов – двенадцать мерных ударов, и вспыхнут, словно

усыпанные драгоценными камнями, сразу две елки: одна в центре зала, статная, многометровая, а другая – в глубине сцены – «елка на луне». Несмотря на то, что фактически в театральном пространстве размещены два новогодних дерева-символа в разных физических воплощениях, по сути своей они являются проекцией одной, той самой елки, что является непосредственным действующим лицом театрализованного действия. Елка как персонаж является здесь центром системы координат, где на оси абсцисс обозначает точку отсчета времени, рубеж – года «старого» и «нового», а на оси ординат делит пространство на Земное и Лунное. И таким образом, здесь новогодняя елка предстает «первой» и нейтральной между двумя началами – бинарными оппозициями, эпизоды здесь выстроены согласно той функции, которую выполняет фигура-символ по отношению к ним.

Елка, будучи центральным образом новогоднего праздника, выступает в качестве начала системы вышеописанных координат также и на общегородском уровне. На сегодняшний день доступны описания традиций празднования Нового года в городах различных регионов и масштабов. Так, например, в городе Барнауле 31 декабря 1960 г. ровно в 18:00 на площадях и стадионах ярко вспыхнут огни новогодних елок. От елки на Пушкинской площади протянулись гирлянды разноцветных электрических лампочек: они горят и переливаются, как сверкающие ручейки под солнцем. Городок обнесен снежной стеной, а внутри городка – знакомые каждому фигуры из сказок: Медведь, Дед Мороз, Зайчата. На катке стадиона «Локомотив» художники возле елки соорудили из снега тепловоз. Зажгутся новогодние огни на ёлках Октябрьского района, Западного посёлка, посёлка Осипенко и во многих других местах города. Участники художественной самодеятельности рабочих клубов в течение всех школьных каникул будут выступать у новогодних елок. Близ них зрителей ждут Дед Мороз, Снегурочка и их волшебные помощники [3, с. 4]. И так, как тянутся гирлянды от вершины новогодней елки в Барнауле в 1960 г., сегодня протянулись из сердца Москвы – Красной площади – праздничные локации вдоль центральной улицы – Тверской. Установленные всего в нескольких метрах друг от друга сценические площадки, каждая из которых исполнена в индивидуальном узнаваемом стиле, будь то сцена Большого театра, арена цирка Никулина или монумент «Рабочий и Колхозница», они подчинены единой сверхзадаче, которая в свою очередь наиболее полно представлена у подножия «главной елки страны», величаво раскинувшей свои ветви в самом центре столицы. Здесь она – героиня-законодательница, диктующая тему наступающего года, будь то, например, год отечественного кинематографа, театра или культуры. Режиссер одевает ее в «говорящие» костюмы: киноленты, балетные туфли, театральные маски; ее образу подыгрывает развернувшаяся на площади праздничная ярмарка; огни близлежащих улиц, и главным образом Тверской, высвечивают инсталляции, сошедшие с елочных ветвей, словно кадры, взятые крупным планом. Елка-героиня представляет собой эпицентр новогоднего празднования, энергия которого распространяется по всему городу и таким способом конструирует сюжетно-образный ход новогодней «мистерии» современного мегаполиса.

Таким образом, подводя итог, можно определить, что фигура новогодней елки, будучи неотъемлемым элементом многоуровневого праздничного «текста», является формообразующим звеном сценария, иначе, выражаясь мифопоэтическим языком, – его «мировым деревом». Различные историко-культурные контексты, безусловно, влияют на формообразование партитуры праздника, со сменой парадигм меняется его художественный язык. Неизменным остается то, что наличие новогоднего дерева-символа обуславливает события, под его сводами происходящие: возникновение главных героев и проведение ими ряда кодифицированных действий; достижение равновесия противоборствующих сил; зажжение праздничных огней, по эмоциональному напряжению подобное фейерверку в кульминации; данное елке образное решение раскрывает фактуру всего празднества. Елка в некоторой степени есть функция, которая, подобно элементам табулатуры В. Я. Проппа, возникая в той или иной части сценария, предписывает действующим лицам ряд определенных решений. Так, например, исходя из анализа приведенных сценариев, новогодняя ель, огни которой не горят, наиболее часто



является ситуацией «недостачи», а ее удовлетворение – главной победой. Так, рассмотрение фигуры елки в новогоднем празднестве лежит в двух плоскостях. С одной стороны, ель как конкретный элемент художественной организации пространства, в том числе задающий предлагаемые обстоятельства, а с другой – единица, подчиняющая себе построение и ход новогоднего театрализованного представления, его вектор. И в том, и в ином случае елка становится центральным образом новогоднего праздника, художественный код которого определен традицией.

#### **Список литературы**

1. Ауслендер, Л. Санитарно-просветительская интермедия для Московского театра кукол Управления культуры Исполкома Моссовета. 1959 г. / Л. Ауслендер // Новогоднее представление в одном действии // РГАЛИ. Ф. 2937. Оп. 1. Ед. Хр. 50. Л. 8.
2. Богомазов, С. Огни дружбы. Сценарий новогодней елки в Кремле. 1961 / С. Богомазов // РГАЛИ. Ф. 1846. Оп. 1. Ед. Хр. 48. Л. 139.
3. Николаева, С. Праздник вышел на улицы города / С. Николаева // Алтайская правда. – 1960. – № 309. – С. 4.
4. Статьи и рецензии о массовых праздниках за сезон 1960 (1961). Елки. Зимние праздники. Новогодний праздник. Праздники дружбы. Праздники песни. Газетные вырезки // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 21. Ед. хр. 3798. Л. 136.
5. Сценарии, интермедии, сюиты С. Г. Розанова для новогодних елок в Центральном доме культуры железнодорожников, Центральном детском театре и др. и разрозненные листы из них. Сценарий новогодней елки в Центральном доме культуры железнодорожников написан С. Г. Розановым совместно с А. Арго. Черновые автографы, автографы А. И. Гроссман-Розановой, машинопись с правкой автора и без правки // РГАЛИ. Ф. 1408. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 81.
6. Топоров, В. Н. Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий. Т.2 / В. Н. Топоров; ред.-сост. А. Григорян. – Москва: Языки славянской культуры, 2014. – 536 с. – (Вклейка после с. 336)

УДК 688.788

**Снятовская Я. С.**

*Санкт-Петербургский государственный  
институт культуры*

### **ПРИМЕНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО РУССКОГО ОРНАМЕНТА В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «НЕ ВАЛЯЙ ДУРАКА – ВАЛЯЙ ВАЛЕНОК!»**

Орнамент – это особый вид художественного творчества, который, как считают многие исследователи, представляет собой сложную художественную структуру, особый язык, своеобразный текст, буквально читающийся в традиционной культуре. При внимательном изучении роли и функции орнамента становится очевидным, что значимость его в системе выразительных средств намного больше, чем просто украшения. С его помощью можно определить этническую принадлежность вещи, костюма, жилища; можно увидеть связь предмета с определенным видом деятельности – например, специфический орнамент на покосных рубахах русских крестьян, на костюмах шаманов. Раньше на Нижегородской ярмарке, когда съезжались люди со всех губерний, чтобы понять (без диалога), откуда человек приехал, смотрели на край рубахи. По изображенному орнаменту это сразу было ясно: если преобладал цветочный узор, то с юга, если фигурный – с севера. Орнамент (к примеру, на поясах) указывал на возраст того, кому принадлежит данный пояс; у многих народов строго определенный орнамент наносился на ритуальные предметы: чаши, музыкальные инструменты, полотенца и пр. Таким образом, орнамент с самых древних времен выполнял важнейшие функции: магическую;

прикладную; эстетическую; информационную; бережную; продуцирующую и коммуникативную. Повторю: орнамент – это древнейший вид и способ невербального общения, передачи и получения информации, одна из форм проявления синтеза в искусстве (прикладное искусство, элементы костюма или виды тканей и т. д.).

Для создания орнамента на плоскости используются различные выразительные средства – цвет, фактура, графическая экспрессия линий, разного рода геометрические, антропоморфные фигуры, стилизованные изображения растительного мира и т. д. Каждая национальная культура выработала свой язык в построении орнамента.

Сегодня традиционный орнамент следует рассматривать как художественное явление традиционной культуры, представляющее собой узорное оформление предметов, костюмов и т. д., основанное на чувстве ритма, симметрии, состоящее из различных схематических и геометрических изображений, наделенных определенной символикой и сакральным значением культуры определенного народа. Из этого следует, что при организации фольклорных фестивалей, выставок и конкурсов традиционных ремесел необходимо обращать внимание не только на сугубо эстетическую сторону орнаментированности пространства, костюмов, используемых предметов, реквизита, но обязательно надо учитывать смысл, предназначение орнамента, характерного для данной традиции. Каждый участник постановочной группы, и прежде всего режиссер, должны четко понять, осмыслить, где, на чем, какой орнамент и как может и должен быть расположен. Главная задача – сделать так, чтобы орнамент сочетался с другими выразительными средствами и нес собственную идею, а не был просто украшением занавеса.

Остановлюсь на примере из собственной практики. 13 февраля 2021 г. в Арзамасском районе Нижегородской области состоялся XI Открытый региональный конкурс декоративно-прикладного искусства «Арзамасский валенок – 2021» и выставка лучших мастеров Нижегородской земли. Фестиваль открывался театрализованным представлением «Не валяй дурака – валяй валенок!». Валяние шерсти – особая техника рукоделия, в процессе которой из шерсти для валяния создается рисунок на ткани или войлоке, объемные игрушки, панно, декоративные элементы, предметы одежды или аксессуаров. Представлением мы хотели напомнить людям о таком прекрасном мастерстве, которое еще долго будет востребовано и не перестанет высоко цениться.

Так как в Арзамасском районе более ста населенных пунктов, важно было показать, что это, во-первых, фольклорно-этнографический фестиваль и, во-вторых, фестиваль именно валенка в рамках ярмарки ремесел, который объединяет все поселения в одном месте. География участников ярмарки охватила не только города и районы Нижегородской области, но и широко представлена далеко за ее пределами: города Ростов-на-Дону, Туринск (Свердловская область), Сыктывкар (Республика Коми), Тольятти (Самарская область). Нам хотелось объединить всех мастеров на одной ярмарке, где каждый покажет, на что он способен. Так и вышло, в холле перед началом представления была выставка работ начинающих мастеров и профессионалов, в технике сухое и мокрое валяние. Благодаря мастер-классу зрители могли поучаствовать в создании своего собственного валенка. Участие в этом мероприятии представителей разных регионов позволило наглядно продемонстрировать особенности каждого региона, сравнить местную, нижегородскую, традицию с тем, что характерно для иных мест.

В представлении рассказывается о появлении валяльного промысла в Арзамасском районе. На основе фольклорных жанров придумана стилистика всего представления, отобраны узоры и орнаменты для декораций и подобраны традиционно арзамасские традиционные костюмы. Документальным материалом послужили достоверные факты о мастерах валяльного промысла Арзамасского района, сведения об истории и традиционных техниках изготовления валенка и расшиву золотыми нитями русских платков. Поэтому документальный материал положен в основу не только вербальной составляющей (диалогов, песен), но и костюмов, декораций, реквизита.

В прологе артисты в театрализованном представлении «Не валяй дурака – валяй валенок!» выходили в традиционных русских костюмах Нижегородского края. Живописные узоры на платьях, особые головные уборы добавляли не только красоты на сценической плоскости, но еще больше погружали главных героев и зрителя в русскую глубинку. Основным из элементов костюма был платок. Русский платок с традиционным узором края. Чаще всего в Нижегородской области использовали такие знаки: волнистая линия – знак воды; квадрат (или ромб) с точкой внутри означал засеянное поле; дерево – символ взаимосвязи всего в мире, символ динамики и периодичности жизни, смены поколений; чрезвычайно популярны были соляные знаки; а также знаки, обозначающие цветы, плоды, листья, травы (изображения которых были сильно стилизованы).

Незаменимым предметом быта и ремесла в селе Красное были валенки. Красносельский валенок был известен по всей России. От стандартного валенка он отличался необычной формой носика – чуть заостренного. Такой носик специально разрабатывался для того, чтобы лучше сохранять тепло внутри и для удобной носки, так как в поселении Красное была очень влажная почва.

Несмотря на то, что в народной росписи орнамента все просто и лаконично, рисунок из знаков и символов – это целое послание. Орнамент может придать поверхности характер незамкнутого фрагмента, заполняя его равномерной, допускающей бесконечное развитие сеткой, или же четко ограничить ее, обведя по краю бордюром. Он может помочь ориентировать предмет, обозначив его верх и низ, правое и левое направление.

Образным решением является соединение всех народных промыслов в одном атрибуте – паре валенок. Мастера различных видов искусств собираются на фестивальной ярмарке, чтобы поделиться своим творчеством, обменяться знаниями и научить новобранцев. Новобранцами в театрализованном представлении «Не валяй дурака – валяй валенок!» становятся современные подростки, которые попадают в сказочное приключение.

В прологе «Завалился совсем» на ярмарку приезжает народ и появляются два современных подростка (Ваня и Миша), которые не знают, что за фестиваль проходит, чему он посвящен. Народ арзамасский предлагает подросткам изучить книгу мастеров и только тогда всем вместе открыть ярмарку. А книга не простая, она отправляет героев в сказочное путешествие.

В первом эпизоде «Дорога в шерстяной мир» мастера народного творчества учат подростка Ваню валять валенок. Серые полотна, которые скреплялись затем в полотно большого размера и, перемещаясь по всей плоскости, представляли собой шерсть, мастера учили новобранца технике «мокрое валяние». Полотна «шерсти» затем трансформируются в пару валенок, которые оказываются на герое.

Во втором эпизоде «Сваляем!» был придуман ларец, из которого появлялись сказочные близнецы. Ларец был раскрашен в золотой цвет, как и многий другой реквизит, поскольку золотой цвет – это цвет силы, а мастерство валяния – тяжелый труд, требующий много терпения и усилий. Валенки Ване и Мише «помогают» валять сказочные близнецы, а на самом деле только мешают своими неточными действиями. Валенки, главный образ всего представления, собирались из восьми кубов, каждая сторона которых была разного цвета (в первом эпизоде – серые, во втором – с красным орнаментом, в третьем – белые).

В третьем эпизоде «Золотое волшебство» главный герой Миша встречается с разбойниками, укравшими одну из мастериц и потребовавшими взамен зеркало волшебное. В этом эпизоде говорится о музее валенка, который открылся в 2020 г. Именно в этом музее герой и находит зеркало (в форме валенка), а передвигаться ему помогал волшебный золотой клубок. В этом эпизоде герой узнает о том, что валяльное творчество валенками не ограничивается, что из шерсти можно смастерить одежду, головные уборы и даже игрушки.

В финале «Ярмарочный валенок» современные подростки становятся настоящими участниками фестиваля, прочитав книгу мастеров и попробовав себя в валяльном промысле. Объединяясь с

главными героями (Ваней и Мишей), русский народ создает общее изделие – ярмарочные валенки. И тем самым все вместе открывают ярмарку. В финале под песню фестиваля массовый герой – народ водит хоровод. Участники танца ходят кругами, рядами рисуя орнаменты, согласуя свой шаг с ритмом песни. В лейтмотивной пластической зарисовке использовался орнамент волны, народ переходил волнообразным шагом из одной кулисы в другую, как бы перелистывая страницу книги (один эпизод сменялся другим).

В финале театрализованного представления режиссер показывает объединение творчества мастеров Арзамасского края в особом обряде – украшении пары валенок расписными платками. Всеми этими бытовыми подробностями в народном творчестве дополняется и создается единый образ русского народа и Земли Русской, на которой он живет и растит детей.

Орнамент в представлении выполняет не только эстетическую, но и информационную функцию. Поскольку орнамент в описываемом мероприятии был доминантой смысловой и визуальной, а праздник, театрализованное представление – это действие, орнамент не только непосредственно наносился на предметы, но и лег в основу пластических зарисовок и мизансценического построения. Фестиваль «Арзамасский валенок» объединяет, пробуждает народный дух к новым творческим высотам, помогает понять и ощутить всем свою великую древнюю силу. И пусть нынче для этого потребовались простые русские валенки. Дело не в предмете, а в бесконечном и живительном источнике самобытных русских народных традиций.

УДК 791.66

**Степанова И. В.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ ИГРА НА СЦЕНЕ: РЕЖИССЕРСКИЙ ОПЫТ СОЗДАНИЯ КОНКУРСНО-ИГРОВОЙ ПРОГРАММЫ, ПОСВЯЩЕННОЙ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ**

Конкурсно-игровая программа – это многообразный игровой комплекс, целенаправленный на активизацию, максимальную включенность зрителей в события представления, зрелищность и со-творчество организаторов и участников.

Театрализованная игра на сценической площадке создается по законам театрализации – ведущего метода режиссуры массовых праздников (Э. В. Вершковский, А. А. Конович). Театрализация опирается на два закона театра: 1) организация и развитие сценического действия происходит по сквозной линии; 2) создание художественного образа представления [1].

Тема Великой Отечественной войны на протяжении многих десятилетий раскрывается режиссерами в праздничной культуре с разных ракурсов. Это важное историческое событие в нашей стране является толчком для размышлений режиссеров, поиска актуальных тем и новых форматов проведения Дня Победы. Выбор темы нашей театрализованной игры на сцене был конкретизирован и сузился к определенному историческому пласту Великой Отечественной войны – искусству военной поры.

Поэты, писатели, композиторы, художники, скульпторы, режиссеры и артисты – люди, столь разные в своем искусстве, жили одним стремлением – стихами, симфониями, картинами, спектаклями, романами, выступлениями на фронте и в тылу приблизить День Победы. Нашей режиссерской сверхзадачей явилось стремление донести это до современной аудитории. Это стало отражением и нашей гражданской позиции [2].

Художественное название конкурсно-игровой программы «Искусство – грозное оружие» подарила нам профессор кафедры Н. А. Ягодинцева. Здесь прослеживается отсылка к поэме В. Маяковского «Во весь голос». Эмоциональным камертоном к утверждению названия послужил советский плакат «Наш тысячный удар» (Окна ТАСС, 1944).

Общий замысел конкурсно-игровой программы направлен на то, чтобы пробудить интерес к искусству военной поры, испытать знания по истории своей Родины.

Рассмотрим структуру сценария конкурсно-игровой программы.

В сценарии присутствует эпизодное построение: пролог, три тематических игровых эпизода и финал. Каждый игровой эпизод посвящен разным видам искусства (музыка, песня, литература: поэзия, проза; изобразительное искусство, графика, скульптура и кино).

Художественные названия эпизодов следующие: «Песня стратегического назначения»; «Перо и кисть вернее пули», «Кино – оружие наступательное».

В качестве сценарного хода, объединяющего игровые эпизоды, используется художественный образ Памяти. Фигура Памяти является аллегорией. Аллегория относится к ведущим выразительным средствам, создающим особый язык театрализации. «Аллегория (греч. ‘иносказание’) – выражение абстрактного объекта (понятия, суждения) посредством конкретного образа», – так трактуется данное понятие в литературной энциклопедии [3].

Какой мы увидели персонаж Память? Наша режиссерская команда набросала ассоциативный ряд со словом *память*: седина, монументальность, памятник, гранит, серый, серебро. Так мы пришли к серебряному цвету, как основному тону в костюме Памяти. Серый цвет, по нашим ощущениям, упростил и приземлил бы образ, а серебристый возвысил и облагородил.

Каждый тематический эпизод открывался пластической зарисовкой с Памятью и был наполнен метафорическим смыслом.

В игровых эпизодах работали разные пары ведущих, один из которых был представителем военного поколения, другой – нашим современником. Это режиссерское решение мы задали в театрализованном прологе. Персонаж Память открывала портал времени и соединяла современников и людей военного поколения. Например, в эпизоде «Кино – оружие наступательное» в качестве ведущих работал дуэт: современный кинорежиссер и фронтовой кинооператор. В данной программе ведущие работали по принципу ведущий-маска.

Основой конкурсно-игровой программы являются, конечно же, игровые действия. Далее представим разновидности игровых моментов по эпизодам (*см. табл.*).

**Разновидности игровых моментов по эпизодам**

Художественное название эпизода	Разновидности игровых действий
«Песня стратегического назначения»	– игро-песня (коллективное пение); – художественная активизация «Музыкальный позывной»; – викторина «Музыкальная мишень»; – конкурс «Музыкальная полоса препятствий»
«Перо и кисть вернее пули»	– игра-ребус «Фронтовые треугольники»; – художественная активизация «Творческий псевдоним»; – конкурс «Пазлы – плакаты ВОВ»; – фотовикторина «Памятники ВОВ»; – игра-розыгрыш «Проверка разведчиков»; – литературные загадки «Опытные дешифровальщики»
«Кино – оружие наступательное»	– массовая забава «Снимается кино»; – фотовикторина «Кинодеятели – участники ВОВ»; – киновикторина «Кинофильмы о войне»

Как показывает режиссерская практика, при формировании замысла конкурсно-игровой программы нужно учитывать все виды активизации аудитории (вербальная, физическая, художественная), чтобы у зрителей была возможность проявить себя в различных сферах деятельности.

При разработке замысла сценария мы опирались на ту мысль, что любая конкурсно-игровая программа должна иметь социально-педагогическое значение. Нам важно было соблюсти баланс между развлекательной и познавательной функциональными составляющими программы. Поэтому все игровые действия в сценарии взаимосвязаны с документальными и историческими фактами, а также подкреплены видео- и фотоматериалами.

Информационно-познавательный потенциал театрализованной игры позволяет легко адаптировать ее как к специализированным аудиториям (школам, колледжам и вузам), так и к любым другим молодежным аудиториям.

В заключение хочется отметить, что подобные программы приобщают к истории нашего Отечества, развивают интерес к культуре и искусству, воспитывают любовь к Родине.

#### **Список литературы**

1. Вершковский, Э. В. Режиссура театрализованных представлений / Э. В. Вершковский. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017. – 88 с.
2. Искусство – грозное оружие: тематический сб. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; авт. проекта И. В. Степанова. – Челябинск, 2015. – 156 с.
3. Литературная энциклопедия. – URL: [https://gufo.me/dict/literary\\_encyclopedia/Аллегория](https://gufo.me/dict/literary_encyclopedia/Аллегория) (дата обращения: 24.01.2022).

УДК 39(47)

**Хомутова И. В.**

*Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск*

## **БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫЕ ИГРЫ КАК ФЕНОМЕН ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Традиционная культура белорусов богата календарным, семейным и внеобрядовым творчеством. Обрядовый фольклор включает произведения разных жанров. Среди них важное место занимают обрядовые игры.

В данной статье рассмотрено традиционное игрище «Ката пячы» (рус. «Кота печь»), проходящее накануне Рождественского (Филиппова) (бел. Піліпаўскі) поста, 27 ноября. В этот день собираются в самом гостеприимном и большом доме в деревне, накрывают праздничный стол, приглашают самую веселую сваху, которая сводит пары.

Старожилы свидетельствуют о том, что данное игрище было распространено в деревнях Якуты, Скирмантово, Гринкевичи, Скоробогатовщина Дзержинского района Минской области, а ученые предполагают, что игрище встречалось во многих районах Минской области – Логойском, Ивьевском, Вилейском, Березенском [2], а также в Клецком, но в последнем приурочивалось к 21 ноября – празднику архангела Михаила. Сейчас живая традиция бытует только в агрогородке Скирмантово Дзержинского района и имеет статус историко-культурной ценности Республики Беларусь с 21 июня 2017 г. [1].

Скирмантовский «кот» имеет местные особенности, например, игрище объединяет молодых не состоящих в браке людей и семейных жителей деревни. Цель игры для незамужних – найти пару и создать семью, а для женатых – чтобы пары жили в счастливом браке и имели детей, продолжая свой род. Также молодые люди учились на жизненном опыте более зрелых участников.

Игра «Ката пячы» – это яркий пример культуры отдыха на основе местного наследия, которую сохранили в своей локальной микроне жители Скирмантова, объединившиеся в творческие коллективы «Скірмантаўскія Сваякі» и «Весьлуха». Основателем этих коллективов и хранителем местной традиционной культуры является Зоя Адольфовна Редько (1932 г. р., место рождения д. Гринкевичи, Дзержинского района). Она участвовала в этой игре еще девочкой и рассказала, как играли ее родители и все родственники. При жизни Зои Адольфовны на игрище местные жители всегда собирались в ее доме, под ее руководством. Сейчас игрой руководит ее невестка Наталья Петровна Редько, директор Дома культуры Скирмантова. Она и члены творческих коллективов бережно хранят эту традицию, привлекая сельскую молодежь.

Основное действие игрища – изготовление фигурки кота главной свахой Н. П. Редько из булочек определенной формы, которые запекаются в духовке по традиционному рецепту (дрожжи, вода, сахар, масло, маргарин). Перед самым игрищем хозяином, роль которого в Скирмантово играет Сергей Владимирович Янчук, части фигурки кота соединяются между собой специально заточенными для этого заранее палочками и надрезами, а когда «Кот» готов, его украшают ленточкой (см. рис.). Далее, хозяева несут гостям «Кота» со словами «Мы ад печы да кута нясём лысага ката», затем привязывают фигурку над головой к потолку и начинается юмористический конкурс. Каждый по очереди «катается» верхом на ухвате и приговаривает: «Ад парога да кута еду да лысага Ката. Цап за Ката!» и вскакивает, пытаясь откусить кусок. Остальные в это время могут ему мешать, пытаясь, например, рассмешить. Кто не справился, не откусил «Кота», тот выполняет веселое шуточное задание, которое дают хозяева.



**Фотография с выставки, посвященной нематериальному культурному наследию Минской области (Минск, 2019)**

Позже фигурку «Кота» убирают и начинают делить пирог с различными присказками: «Вам дзяўчаткі – лапкі, каб вашы мужыкі былі заўсёды каля хаткі, а табе, суседка – спінку, каб выгадала добрую свінку» и т. д. «Хвост» – самая главная часть кота, так как считается, что он обладает самой сильной эротической энергией, – изготавливается из ароматной жареной колбасы, которой угощают после игрища всех присутствующих на счастливую семейную жизнь и удачный брак. Этапы игры сопровождаются традиционными песнями, танцами, шутками. Обязательно накрывается щедрый праздничный стол, участники приносят с собой разнообразные угощения.

Таким образом, игра «Ката пячы» выполняет в агрогородке Скирмантово культурные функции, такие как рекреативная, регулятивная, коммуникативная, интегративная.

#### **Список литературы**

1. Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь. – URL: <http://gosspisok.gov.by/Home/Index> (дата обращения: 19.11.2021).
2. МЛЫН. ВУ. – URL: <https://www.mlyn.by/2018/11/kata-pyachy-tradytsyjnae-igryshcha-pravyali-u-vyostsy-skirmantava-dzyarzhynskaga-rayona/> (дата обращения: 19.11.2021).

## **КАСЛИНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ КРАЕВЕДЧЕСКОЙ НАСТОЛЬНОЙ ИГРЫ**

Декоративно-прикладное искусство («предметное творчество») имеет множество источников, например, художественные промыслы, берущие истоки в традиционной народной культуре (дымковская игрушка, палехская роспись, гжельская керамика и т. д.). Возникновение данных промыслов было продиктовано традиционным хозяйственным укладом соответствующих территорий, спецификой их исторического, культурного, этноконфессионального, экономического развития, природно-географического положения.

В этой связи стоит отметить, что на Южном Урале социально-культурные практики, получившие впоследствии статус предметно-творческих, возникли в совершенно иных обстоятельствах. Чугунное литье, гравюра на стали – закономерный результат промышленного, административного, экономического и социального освоения края, следствие индустриальной трансформации его металлургической промышленности. В данном контексте указанные художественные практики стали отражением индустриальной культуры края, не просто важной вехой его истории, но и источником социальной и культурной идентичности его жителей.

Как отмечают исследователи, первые отливки из чугуна на Каслинском заводе были сделаны в 1824 г. [14, с. 77]. Соответственно, через два года можно будет отмечать 200-летие рождения художественного литья в Каслях.

Цель разработки краеведческой настольной игры – актуализировать познавательный интерес к изучению истории региональной практики декоративно-прикладного творчества – каслинского художественного чугунного литья. Помимо базовой исследовательской задачи – изучения истории и современного состояния каслинского художественного литья (исторические деятели, важные вехи, значимые события, художественная продукция) – внимание авторов было направлено на проектирование игры как формы организации краеведческого знания (определение типа, общей тематики вопросов для игры, разработка «механики» игры и ее дизайна).

Корпус источников, использованных для подготовки игровых материалов, включает историко-краеведческие, искусствоведческие, историко-культурологические опубликованные исследования и работы [1; 2; 5; 6; 8; 9; 11–13], сетевые электронные ресурсы [4; 10; 15–17], официальные сайты предприятий (ПАО «Мечел» [7], Каслинского завода архитектурно-художественного литья [3]).

Представим алгоритм разработки проекта «Уральское чудо: каслинское художественное литье из чугуна». Краеведческая настольная игра включал следующие этапы: определение, обсуждение и уточнение темы проекта; определение формы его представления; определение целевой группы; выявление и изучение литературы по теме; разработка правил игры; формулировка вопросов и ответов для игры с указанием источников; распределение вопросов по игровым полям; апробация игры; художественное оформление игровых полей, карт с вопросами; полиграфическое исполнение продукта.

На основе знакомства с источниками, выявления узловых тем, сюжетов, художественных образов, персон, связанных с историей каслинского художественного литья, был составлен перечень вопросов, положенных в основу игры. Для распределения по игровым картам все вопросы были дифференцированы по тематике: Касли и каслинское литье в художественной литературе; история основания Каслинского завода, развитие производства, продукция; город Касли; виды изготавли-



ваемых изделий; международные выставки и достижения; скульпторы; каслинское литье в музейных экспозициях; каслинское литье в архитектуре г. Челябинска.

Комплект краеведческой настольной игры «Уральское чудо: каслинское художественное литье из чугуна» включает: правила игры; карты вопросов (36 ед.); игровые карты (6 ед.); специальный конверт. Правила игры предполагают разделение участников на игроков и ведущего. В игре участвуют максимум 6 игроков. На одной игровой карте размещены 6 ответов на вопросы.

Художественное оформление конверта, игровых карт, карт с вопросами включало: шрифтовое графическое решение, выбор иллюстративного материала (портреты писателей, скульпторов, исторических деятелей, изображений скульптур и т. д.).

Для оборота карт с вопросами были отобраны изображения известных скульптур каслинского художественного литья. Таким образом карты вопросов представляют самостоятельное игровое пространство в виде пазлов 6 каслинских художественных изделий. Их можно использовать независимо от настольной игры. На обороте игровых карт размещена серия уникальных цветных фотографий 1909 г. из состава «Коллекции достопримечательностей Российской Империи» известного фотографа, ученого, педагога и общественного деятеля С. М. Прокудина-Горского с видами поселка Каслинский завод, промышленных мастерских и заводских рабочих

Выбор формы представления проекта был обусловлен стремлением показать историю возникновения и развития промысла художественного литья из чугуна на Южном Урале максимально увлекательно и образно. Структура, содержание и графическое решение настольной игры стимулирует познавательную активность её участников.

Целевой группой краеведческой настольной игры «Уральское чудо: каслинское художественное литье из чугуна» являются учащиеся 5–8 классов общеобразовательных учреждений. Помимо этого, данная игра может использоваться в учебной деятельности учреждений дополнительного образования детей художественной направленности, в образовательно-просветительных мероприятиях учреждений культуры (музеев, библиотек и т. п.), осуществляющих работу по сохранению и пропаганде культурного наследия края.

Обращение к локальной исторической теме (возникновение и развитие регионального художественного промысла) направлено на осмысление включенности истории родного края в культурно-исторический процесс развития страны. Эта исследовательская практика (историко-краеведческая по содержанию) обеспечивает формирование умения выявлять «уникальное» во «всеобщем», понимать и правильно оценивать региональные особенности развития общества, культуры, экономики, политики.

#### **Список литературы**

1. Губкин, О. П. Каслинский Феникс / О. П. Губкин. – Екатеринбург: Сократ, 2004. – 175 с.: ил., цв. ил., портр. – (Художественный металл Урала).
2. Елфимов, Ю. Н. Каслинские мастера / Ю. Н. Елфимов. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1977. – 83 с.: ил.
3. История завода // Каслинский завод архитектурно-художественного литья: [официальный сайт]. – URL: <https://kasliart.ru/history/> (дата обращения: 15.01.2022).
4. Карта74рф: Туристический портал Челябинской области – URL: <http://www.карта74.рф/> (дата обращения 15.01.2022).
5. Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – Москва: Искусство, 1975. – 131 с.: ил.
6. Павловский, Б. В. Художественный металл Урала XVIII–XIX веков / Б. В. Павловский. – Свердловск: Свердловское кн. изд-во, 1982. – 205 с.: ил.
7. ПАО Мечел: [официальный сайт]. – URL: <https://www.mechel.ru> (дата обращения: 15.01.2022).
8. Пешкова, И. М. Еще раз об искусстве каслинских мастеров / И. М. Пешкова. – Екатеринбург: Антиверта, 2011. – 192 с.: ил.

9. Пешкова, И. М. Искусство каслинских мастеров. [The art of Kasel masters]: в 2 кн. / И. М. Пешкова. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1983. – Кн. 1. – 159 с.: ил.; Кн. 2. – 159 с.: ил.
10. Писатели земли Уральской: Южный Урал. – URL: <http://pisатели.ch-lib.ru/> (дата обращения 15.01.2022).
11. Радин, А. Е. Каслинские мастера / А. Е. Радин. – Челябинск: Челябингиз, 1936. – 61 с.
12. Репин, М. Е. Касли: ист. очерк / М. Е. Репин. – Челябинск: Челябингиз, 1940. – 200 с.
13. Русское чудо. Каслинское художественное литье из чугуна. – Москва: Издательский дом ТОНЧУ, 2014. – 368 с.
14. Тончу, Е. А. Каслинское художественное литье из чугуна / Е. А. Тончу // Русское чудо. Каслинское художественное литье из чугуна. – Москва, 2014. – С. 42–237.
15. Ураловед: портал для знатоков и любителей Урала. – URL: <https://uraloved.ru/> (дата обращения 15.01.2022).
16. Челябинская область: энциклопедия [официальный сайт]. – URL: <http://chel-portal.ru/> (дата обращения 15.01.2022).
17. Южно-Уральская Ассоциация генеалогов-любителей. Город Челябинск. – URL: <http://uralgenealogy.ru/> (дата обращения 15.01.2022).

## *Раздел IV*

# **ИГРА И ТРАДИЦИЯ: ФЕНОМЕН «ЗВУКОВОГО ПЕЙЗАЖА» ЭПОХИ**

УДК 681.819(51)

**Ван Цзяцзин**

*Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск*

### **НАЦИОНАЛЬНЫЕ УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ**

Во всем мире насчитывается около 20 000 ударных инструментов. Искусство игры на ударных инструментах возникло на раннем этапе исторического развития Китая и постепенно формировалось во время человеческих жертвоприношений богам, в процессе труда, организации свадеб и похорон. Область распространения охватывает Южный, Центральный, Северный, Северо-Восточный Китай и другие регионы, включая Хань, Хуэй, Уйгурский и многие другие, населенные различными этническими группами. В основном каждая этническая группа имеет отличительные черты.

Лю Лэй классифицирует ударные инструменты по «произношению», обусловленному использованным при изготовлении материалом:

1. Звонящая медь (большие гонги, малые гонги, эргономичные гонги, облачные гонги, большие тарелки, малые тарелки, колокольчики и т. д.).
2. Громкая древесина (доска, трещотка, деревянная рыба и т. д.).
3. Кожа (большие и маленькие барабаны, пластинчатые барабаны, рядные барабаны, барабаны для ног слона и т. д.) [2].

Инь Кун разделяет ударные инструменты на несколько видов:

1. Изделия из бревенчатого бамбука.
2. Металлическое литье.
3. Из шкуры и костей животных [1].

Ударные инструменты из бревенчатого бамбука в основном представлены бамбуковыми досками, хлопущками, колотушками и деревянной рыбой. Для характерна простота изготовления, четкий и приятный звук.

В наше время популярен инструмент оперы Цинь и Хэнаньской оперы – «бамбуковые доски» в Хэбэе, Шаньси, Хэнани, Шаньдуне и Шэньси и других регионах «Бангзи». Также отметим хлопущку, возникшую на северо-западе, а затем распространившуюся на Центральные равнины. Сейчас колотушку в основном делают из самшита или красного дерева, всего у нее три разновидности. Этот вид ударного инструмента популярен также у маньчжурских и монгольских народов.

Ударные инструменты из металлического литья в основном представлены конскими колокольчиками, колоколами, колокольчиками и облачными гонгами и т. д. Эти ударные инструменты характеризуются четким ритмом и сильным акустическим эффектом. Самым ранним из появившихся металлических ударных инструментов является чжэн. Его форма похожа на колокольчик. Зачатую он использовался во время маршей. Во времена династий Инь и Шан в Китае появился большой ударный инструмент, такой как куранты. В ранний период Воюющих царств он превратился в большой музыкальный инструмент, состоящий из 65 колокольчиков. Однако из-за его большого размера и сложности изготовления он не стал популярен в народе. В наше время метал-

лические ударные инструменты в основном используются в качестве аккомпанемента к операм в сценах боев.

Ударные инструменты из кожи животных и костей в основном представлены боевыми барабанами, большими барабанами, тан-барабанами и плоскими барабанами. В древние времена на металлическую или деревянную основу натягивались шкуры. Играют на них барабанными палочками или руками. Барабаны имели очень широкий спектр применения, например, предупреждающие сигналы тревоги, жертвенная охота и т. д. Барабаны (цинъ и сэ) использовались в качестве музыкального инструмента со времен династии Чжоу.

Традиционные ударных инструменты в Китае сохраняют свою популярность в современной музыкальной культуре. Их можно разделить на два типа: с фиксированной высотой тона и без фиксированной высоты тона. Обозначим инструменты, актуальные в современной исполнительской практике.

Конструкция колокольчика представляет собой колоколообразные чашечки, медные, по две в одной паре. Звук колокольчика чистый и приятный, обладает сильной проникающей силой. Инструмент используется для инструментальных ансамблей или сопровождения оперы, пения и танцев.

Баньгу называют барабаном из кожи, одиночной кожей или сухим барабаном. Рама барабана изготавливается из массива дерева, с обшивкой с одной стороны и без фиксированного тона. Баньгу часто используется в качестве аккомпанемента оперы и играет роль дирижера оркестра.

Тангу также называют большим барабаном. Он сделан из дерева и покрыт кожей с обеих сторон. Обычно используемого в современных ансамблях национальных музыкальных инструментов и в оперной музыке. Во время игры барабан ставится на деревянную подставку, ударяют по нему двумя палочками.

Тимпан – цилиндрический барабан. Имеет форму цветочного горшка, поэтому его также называют барабаном цветочного горшка. Корпус цилиндрического барабана изготовлен из дерева, верх барабана большой, а дно маленькое, две стороны покрыты кожей. Наподобие литавр, некоторые инструменты оснащены восемью парами телескопических винтов для регулировки натяжения обшивки барабана для достижения определенной высоты. Барабаны-литавры делятся на три типа: большие, средние и малые, на которых можно играть по отдельности или несколькими одновременно.

Бронзовые барабаны популярны в качестве ударных инструментов в Гуанси, Гуандуне, Юньнани, Гуйчжоу, Сычуани, Хунани и других районах проживания этнических меньшинств. Инструмент полностью отлит из меди, полость полая и не имеет дна, по бокам – латунные серьги-кольца. Поверхность и корпус барабана украшены изящными узорами. Обладая низким и энергичным звуком, он используется отдельно в качестве инструмента для танцевального сопровождения этнических меньшинств.

Корейский Чан Драм – длинный барабан. Его корпус изготовлен из дерева, с двумя большими концами и маленьким средним, оба конца покрыты кожей. Длинный барабан в основном используется в танце, и танцор бьет по нему во время танца, а также в качестве ритмического инструмента в ансамбле.

Гонги делятся на большие и малые. Гонги круглые и сделаны из меди. Есть много популярных типов больших гонгов, наиболее часто используются Jinggong и Sugong. Поверхность же малых гонгов, также известных как ручные гонги, пекинские гонги и т. д., меньше, поэтому инструмент получил такое название.

Облачный гонг – один из древних китайских национальных музыкальных инструментов, состоящий из нескольких маленьких гонгов с разной высотой звука. На нем может исполняться мелодия и ритмическое сопровождение.

Малый барабан как один из национальных музыкальных инструментов в Китае также называют барабаном Цзинтан или боевым барабаном.

Барабан пай (пайгу) или рядный барабан представляет собой ударный инструмент, объединяющий барабаны среднего размера и поясные барабаны и состоящий из пяти-шести барабанов, от

большого до малого и от баса до высоких частот. Корпуса закреплены на специальной железной раме. В основном используется в крупных инструментальных ансамблях и барабанной музыке.

Дабу – уйгурский ударный инструмент, также известный как бубен. Круглый каркас Дабу сделан из дерева, одна сторона покрыта овечьей шкурой, вокруг каркаса располагается много маленьких железных колец. Дабу играет важную роль в уйгурском народном инструментальном ансамбле и аккомпанементе, особенно в пении и танце.

Кимвал как один из китайских национальных музыкальных инструментов представляет собой большую тарелку. Она сделана из меди со средней выпуклостью и обладает громким звуком.

Малый кимвал известен как маленькая тарелка. Имея четкий и яркий тон, часто используется в инструментальных ансамблях, опере, певческом и танцевальном сопровождении и подходит для исполнения веселых и живых сцен.

Описание ударных инструментов идет от записей «Шаншу Ицзи» до современных исследований найденных при раскопках музыкальных инструментов. Национальные ударные инструменты в Китае отличаются самобытностью и разнообразием, а исполнительское мастерство представлено довольно широко и богато. В игре на китайских национальных ударных инструментах форма исполнения является важным фактором формирования исполнительского образа, играет важную роль в выражении содержания музыки, передаче атмосферы музыки, интерпретации музыкального содержания.

#### **Список литературы**

1. Кун, Инь. Краткий анализ китайских национальных ударных инструментов и форм их игры / Кун Инь // Культурный центр округа Чжаоюань. – 2016. – № 6. – Дацин, Хэйлунцзян. – С. 13.
2. Лэй, Лю. Знакомство с китайскими национальными ударными инструментами / Лю Лэй // Труппа песни и танца провинции Ляонин. – 2011. – № 7 – С. 116.

УДК 78.01

**Гумерова О. А.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ДВА ВЗГЛЯДА НА ИСТОРИЮ СВЯТЫХ СТРАСТОТЕРПЦЕВ: ОПЕРА АЛЕКСАНДРА ЧАЙКОВСКОГО «СКАЗ О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ»**

Последнее десятилетие в творчестве Александра Чайковского отмечено интересом к русской истории, сюжетам, восходящим к глубокой древности. Сочинения на исторические темы связаны идейно-смысловым родством и образуют макроцикл, в котором через страницы российского прошлого осмысливаются важнейшие проблемы нашего времени и национальной идентичности. Таковы оперы «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане» (2011), «Ермак» (2019), оратория «Государево дело» (2013), посвященная последнему русскому императору Николаю II, драматическая симфония «Слово о полку Игореве» (2020) и опера-кантата «Хроники Александра Невского» (2021). В их ряду особое место занимает хоровая опера «Сказание о Борисе и Глебе», удостоившаяся в 2020 г. сразу двух мировых премьер – на Первом Зимнем фестивале искусств Ю. Башмета в Москве (февраль) и XIII Международном фестивале искусств Ю. Башмета в Сочи (июль).

Русское искусство включает обширную иконографию и гимнографию, посвященную образам невинно убиенных братьев Бориса и Глеба. Почитание этих первых русских святых не только положило начало нового чина святости, но и способствовало появлению множества церковных песнопений – на подобен, самогласных, оригинальных, а также внебогослужебных духовных стихов [см.: 2]. Опера «Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском» (таково ее полное название) – первый опыт воплоще-

ния этой трагической истории в театрально-игровой форме. Авторы создали сложное синтетическое действо, объединившее возможности не только музыкального, но также драматического и хореографического театров.

Либретто М. Дурненкова, перед которым была поставлена задача «создать народную политическую драму», восходит к известным памятникам древнерусской литературы XI и XII вв. – «Чтению о житии и погублении блаженных страсотерпцев Бориса и Глеба» Нестора Летописца (ок. 1080), «Сказанию о Борисе и Глебе» Иакова Черноризца (ок. 1115) и другим агиографическим источникам. «Повесть временных лет», куда входит «Чтение о Борисе и Глебе», продолжает византийскую традицию летописания, согласно которой главным является не событие само по себе, а исходящий от него морально-дидактический посыл. Летописцу гораздо важнее его оценка и коррелирование с событиями сакральной истории. Известно, что «Чтение» было написано при княжении Ярослава, сына Владимира Крестителя. Добиваясь канонизации братьев Бориса и Глеба, он стремился увенчать ореолом святости и свою собственную власть. Нельзя, таким образом, исключать тенденциозности «Чтения о житии Бориса и Глеба», сыгравшего свою роль в создании благочестивого образа Ярослава, позже названного Мудрым.

Древнерусские источники свидетельствуют о борьбе за престол сыновей Владимира Крестителя – Ярослава и Святополка. Невинной жертвой этой усобицы стали их младшие братья Борис и Глеб. Они погибли от рук подосланных им убийц Святополка, несмотря на то, что безропотно приняли весть о его самовольном захвате киевского престола. В историю Руси Святополк вошел с прозвищем «Окаянный». Ярослав отмстил за смерть братьев, разбив войско Святополка, и воздвиг церковь на месте захоронения Бориса и Глеба.

Сюжет оперы, позаимствовав общую канву повествования, существенно отклоняется от него, добавляя иные смысловые акценты. Очевидно, что кроме заявленных источников либретто, его автором использовались и другие, получившие хождение много позже «Повести временных лет». Речь идет об опубликованной в 1834 году скандинавской «Саге об Эймунде» в «Книге с Плоского острова» рубежа XIII – XIV столетий, записанной на основе более ранних текстов устной традиции. В ней отражено участие в междоусобной борьбе норманнской дружины, нанятой конунгом Ярислейфом (Ярославом) и убийство по его распоряжению брата Бурислейфа (по одной из исследовательских гипотез – Бориса). В свете этого стремление Ярослава отомстить Святополку – лишь проявление лукавства, желание переложить на него ответственность за братоубийство. Норманнская версия имеет как своих сторонников [см., например: 3], так и противников. Как бы то ни было, ассоциативно-смысловое поле либретто оказалось значительно шире, чем представлялось изначально.

В центре внимания авторов – фигура князя Ярослава. Для А. Чайковского это образ «шекспировского толка» – «жесткий, умный», «смесь Ричарда III с королем Лиром» [8, с. 7]. Роль его поручена драматическому актеру и воплощена средствами выразительной театральной декламации. Ярослав одержим властью. Он проявляет ее и в обращении с Летописцем, которого «ретивые слуги князя ... в хоромы притащили». Летопись должна быть написана так, как прикажет Ярослав: «Летописец, сделай, старик, что умеешь, ну а я покажу направление» [8, с.18]. Четырежды, словно заклинание, повторяется императив Ярослава в ходе повествования: «Я ваш князь – других нет!». Этот «рефрен» образует одну из магистральных линий сюжета, но символизирует не уверенность князя в своих силах, а лишь его помышления: «Нарекут меня люди Мудрым, / Стану я единым государем» [Там же]. Жесткое противостояние с вышгородскими боярами заставляет его то угрожать («и тогда я жечь вас буду»), то обещать («и теперь я подарю Руси мир»), то задумываться («высечь всех смогу, но не править, до сих пор верны бояре Святополку»; «нужно не мечом жечь, а словом»). Граница, отделяющая Ярослава от народа, так и останется непреодолимой. Пронзительную кульминацию образует восклицание, передающее обескураженность Ярослава, не понимающего народ, который, духовно прозрев, в отличие от князя, слышит голоса страстотерпцев с небес: «Да разве так бывает, чтоб народу/Открылось больше, чем мне?» [8, с. 103].

Внутренние монологи Ярослава озвучивает соло альты (в исполнении Ю. Башмета), который «подобен отдельному персонажу» [6]. Его партия, чутко реагирующая на происходящее, полна экспрессивных речевых интонаций, многие из которых приобретают в опере значение лейтмотивов.

Эпический размах «Сказа о Борисе и Глебе» предопределен самим жанром хоровой оперы и ее уникальным исполнительским составом. В спектакле задействовано одновременно шесть хоровых коллективов – народный, военный смешанные и камерные академические. Разнородный состав призван воплотить пеструю многолюдную массу. «Каждая хоровая группа – это отдельная личность, самостоятельный персонаж, имеющий свой характер», – поясняет А. Чайковский [5]. Хор выступает то в роли комментатора, подобно хору античной в трагедии или в «Царе Эдипе» И. Стравинского, то как активный участник происходящих событий, изображая толпы горожан, бояр, дружинников, лихих разбойников-душегубов и слуг летописца. Примечательно, что сам летописец не имеет вокальной партии: текст сказания, написанный им, тоже озвучивает хор. Интонационный «лексикон» хоров многослоен, как и манера, в которой они поют, – то фольклорная открытым звуком, то академическая, то авангардная. «С точки зрения хоровой фактуры – это энциклопедия приемов и контрастов: есть имитационные эпизоды, сменяющиеся хоральными, использован говорок, скандирование слогов с постепенным крещендо, эффектно примененный композитором для изображения “ползущих по земле слухов”, встречаются тутти, доходящие (как гласит авторская ремарка) до крика» [8, с. 7]. Хоры от лица разбойников несут на себе отпечаток стихии язычества. Диковатые выкрики «Бррр... Ох... И-о... Ууу... Ааа...», краткие попевки, сопровождаемые посвистом цуг-флейты и потрескиванием ударного инструмента реку-реку, гетерофонная природа многоголосия, свободные акцентно-ритмические фигуры – все вызывает в памяти неофольклорную звуковую архаику в духе И. Стравинского. Национальная самобытность оттенена и необычным инструментальным составом. В нем использованы цимбалы, домра и баян, призванные заменить собой исключенные из оркестра скрипки и валторны.

Подобно тому, как инструментальное соло альты дополняет речь Ярослава, слово, облеченное в хоровое пение, находит продолжение в хореографической пластике танцоров. Равноправным участником наряду с хорами выступил пластический коллектив А. Хасанова «Мим-оркестр». Его разнообразный хореографический стиль, в котором пантомима сочетается с элементами хип-хопа, а варварские ритуальные пляски – с контемпорари, раздвигает временные границы повествования.

Образы святых мучеников Бориса и Глеба не являются в опере действующими. Они, как подчеркивает сам А. Чайковский, «символы, не живые люди, а выразители идеи», транслирующие «голос “совести”... неизбежность торжества правды» [5]. Их вокальные партии, являющиеся средоточием чистейшего лирического начала, образуют резкий контраст полистилистической пестроты других сцен, символизируя тем самым сопоставление горнего и дольного миров. Образы Бориса и Глеба появляются в светящемся проеме, расположенном за и над хоровой массой, который в зависимости от контекста обозначает то пещеру летописца, то небесные врата, откуда братья обращаются с молитвами. Первая из них – «Узри, что я заповеди Твои возлюбил, по милости Твоей оживи меня» – открывает оперу, вторая – «Упокой, Боже, рабов Твоих» – ее завершает, образуя символическое обрамление и напоминая о любви, благочестии и всепрощении. «Может быть, как раз постоянное памятование о Небесных вратах, вход в которые охраняют кроткие, но справедливые святые, и есть то, что необходимо для того, чтобы не заблудиться “в сумрачном лесу” нашего недоброго века», – отмечает М. Александрова [1].

Роли Бориса и Глеба поручены контртенорам, их светлые голоса, звучащие в высоком регистре, служат символом душевной кротости и чистоты. В партитуре имеется пометка, что их партии может исполнять детский хор. Ариозный стиль партий Бориса и Глеба намеренно отдален от древнерусского мелоса. Композитор подчеркивает, что «ни шагу не сделал, чтобы специально стилизовать или вводить цитаты. <... > эта история, – утверждает он – касается всех времен» [5].

Подобно русским классикам XIX в., умевшим видеть «прошлое в настоящем», создатели «Сказа о Борисе и Глебе» осознанно использовали прием ретроспекции. И так же, как история братаубийства Каина Авелем получила продолжение, найдя локальное преломление в русской истории, мотивы «преданий старины глубокой» вполне узнаваемы в реалиях нашего времени, когда заказные политические убийства и жесткая борьба за власть все чаще становятся приметам современной жизни. «Ничего не изменилось, и все страсти, какие были в XII веке, происходят и сейчас, – объясняет А. Чайковский. – Манипуляция общественным мнением, борьба за власть, толкающая на преступления» [6]. Опера «Сказ о Борисе и Глебе» заставляет задуматься о повторяемости событий истории, о вечных вопросах взаимоотношения власти и народа, о хрупкости и одновременно силе нравственных ценностей, о корнях и духовных константах, на которых держится Россия и «добрый народ русский».

#### **Список литературы**

1. Александрова, М. «Сказ о Борисе и Глебе»: дума о правде, лжи, злодействе и любви народной / М. Александрова. – URL: <https://regnum.ru/news/2853376.html>. – Дата публикации: 10.02.2020 (дата обращения: 15.01.2022).
2. Григорьева, Г. В. О новой опере Александра Чайковского: к трактовке жанра / Г. В. Григорьева // Музыкальная академия. – 2020. – № 2. – С. 186–194.
3. Данилевский, И. Н. Ярослав Святополк и летописец / И. Н. Данилевский // Древняя Русь глазами современников и потомков (IX – XII вв.). – Москва: Аспект-Пресс, 1999. – 399 с.
4. Иванова, М. Г. Песнопения благоверным князьям Борису и Глебу в контексте русского искусства эпохи средневековья / М. Г. Иванова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2019. – Т. 19, № 3. – С. 80–88.
5. Кривицкая, Е. Александр Чайковский: В XII веке страсти зашкаливали так же, как и сейчас / Е. Кривицкая. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-v-xii-veke-strasti/> (дата обращения 15.01.2022).
6. Кривицкая, Е. Д. Прав ли был Нестор-летописец? / Е. Д. Кривицкая // Российский музыкант. – № 3 (1368), март 2020. – URL: <https://rm.mosconsrv.ru/?p=9485> (дата обращения 15.01.2022).
7. Пономарев, В. Мировая премьера «Сказа о Борисе и Глебе», или Правитель не слышит народ / В. Пономарев. – URL: <https://newsmuz.com/news/2020/mirovaya-premera-skaza-o-borise-i-glebe-ili-pravitel-ne-slyshit-narod-44522> (дата обращения: 15.01.2022).
8. Чайковский, А. В. Сказ о Борисе и Глебе, их братьях Ярославе Мудром и Святополке Окаянном, лихих разбойниках и добром народе русском. Хоровая опера. Клавир. – Москва: Композитор. – 104 с.

УДК 654.19(51)

**Ли Вэнь Янь**

*Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск*

### **ТИПОЛОГИЯ ПРОГРАММ МУЗЫКАЛЬНОГО РАДИОВЕЩАНИЯ КИТАЯ**

Музыка является важной частью художественного радиовещания. В эфире звучат лучшие музыкальные произведения, отобранные музыкальными редакторами. Музыкальное вещание – это также огромное количество разнообразных программ, занимающих значительное время эфира. Именно богатая история китайской культуры, ее мировоззренческие и художественные установки повлияли на формирование контента музыкального радиовещания.

Исследователь художественного радиовещания Китая Чжан Фэнчжу сказал: «Музыка – это искусство, в котором преобладают эмоции. В ней нет особой описательности языка и визуальной



осязаемости, но ее эмоциональное выражение заразительно. Она дает людям чувство красоты и удовольствие, улучшая физическое состояние и психическое здоровье, очищает душу» [3, с. 247].

При всем разнообразии музыкальных программ мы, основываясь на разработках китайских исследователей музыкального вещания Сяо Янь Лю [1], Лин Цона [2], Доцзя Чжао [4], выделяем доминирующие их типы:

1. Комбинированные программы. В настоящее время главные события и фестивали в стране и за рубежом, которые волнуют людей и им интересны, транслируются в радиоэфире. Это всегда праздничные музыкальные программы, такие как Международный день труда, Новый год и 1 мая, или специальные музыкальные программы, которые совпадают с визитами других глав государств или значимыми событиями. Яркими примерами являются специальная песенная программа XI Азиатских игр в 1990 г. и пропаганда борьбы с наводнениями и оказания помощи при стихийных бедствиях в 1991 г. Участие артистов в этой акции проходило на добровольной основе. Целью выступлений была именно поддержка людей в районах бедствия, о чем говорит название одной из музыкальных программ – «Среди людей есть настоящие чувства».

2. Программы-репортажи. Радиовещание – это в первую очередь новостные организации. При этом люди хотят слушать не только передачи о политических и текущих новостях, но их интересуют и художественные репортажи. Тематика разнообразна: о зарубежной и отечественной музыке, о проводимых культурных мероприятиях, музыкальных конкурсах, сообщения об отмеченных наградами музыкальных произведениях и их создателях, основных музыкальных достижениях китайских исполнителей, трансляции концертных выступлений музыкантов с комментариями ведущего репортера и т. д. В качестве примера можно назвать программы-репортажи «Особые песни китайского мастера преподавателя вокала Вэнь Кэчжэна» и «Концерт восходящих звезд» Центральной радиостанции.

3. Специальные и тематические программы. Специальные программы – это программы, которые выходят в радиоэфир с постоянной периодичностью, и каждая имеет определенный стандарт, характер и неповторимость: «Песня каждой недели», «Музыкальный почтовый ящик», «Пение на экране» и т. д.

Тематические программы зачастую объединены в циклы. Авторы, избрав определенную тему, стараются раскрыть ее максимально всесторонне. Например, тематическая музыкальная программа «Колокольчик и колокольная музыка» Центральной радиостанции включает рассказ о происхождении и развитии китайских колоколов, предлагая слушателям музыкальные иллюстрации. В программе звучат музыкальные произведения для колоколов, начиная с самых древних времен и заканчивая современными сочинениями, чтобы слушатели могли почувствовать долгую историю китайской нации и понять величие музыки и культурных традиций.

4. Информационные программы. Программы выступают в роли радиоуниверситета и популяризируют музыкальные знания среди слушателей. Центральная народная радиостанция с 1950-х гг. проводит лекции по музыке. Среди программ: «Китайские национальные лекции по народной музыке», «Состав симфонического оркестра», «Как учить нотный стан», «Европейская классическая музыка» и др. Также записи этих программ тиражируются и распространяются как аудиоучебные материалы, играют большую роль в популяризации музыкальной культуры и повышении эстетического уровня слушателей.

5. Программы наслаждений. Программы наслаждений составляют самую большую долю музыкального вещания и имеют самый широкий круг слушателей. Среди них «Признание известных песен», «Слушать музыку и любоваться цветами», «Симфонический концерт» и т. д. Этот тип программ создается в соответствии с целевой задачей: послушать выступления известных музыкантов, познакомиться с манерами пения, раскрыть через музыку разные темы, разные периоды истории, отразить культуру национальностей Китая и т. д. Программы наслаждения создаются даже для

разных аудиторий слушателей (профессионалы или любители музыки). Фабула многих программ закончена и не предполагает продолжения. Таковы «История “Лунной сонаты” Бетховена», «“Западный песенный король” Ван Люобиня» и т. д.

Некоторые программы сочетают в себе музыкальное и литературно-драматическое направления. Например, одноименная программа «Летят журавли», озаглавленная как музыкальное произведение, сочиненное Ли Цзюнем и Ли Вэйкаем, начинается с рассказа о жизни главного героя. Литературный текст и музыка написаны ясным и простым языком, прекрасно сочетаясь в программе. Тексты лаконичны и запоминаются, а литературный и музыкальный тексты соединяют естественно, как если бы говорили два близких друга. Изысканная выразительность мелодии дает слушателям колорит народных песен Северо-Востока и стиль современных лирических песен. Музыка выражает негибимый революционный дух главного героя, а также стремление персонажа к яркому, победному и счастливому будущему.

6. Музыкальная радиодрама. Это форма вещания создана на основе рассказов о музыке. В радиодрамах рассказывают истории, связанные с музыкальными произведениями и их творцами. Музыкальные редакторы, используют сюжеты, основанные на жизненных коллизиях персонажей и драматических конфликтах в их творческом пути. Музыкальные радиодрамы знакомят с драматическими событиями из жизни композиторов и музыкальной культуры в целом. Среди них выделяются следующие: «Моцарт», «Рассказ Бетховена», «Рассказ музыканта Сиань Синхая» и др. Например, «Высокие горы и текущие воды», созданная радиостанцией Ухань, связывает народную историю о встрече Боя, играющего на цине, с носителем традиции древнего певчества. Музыка характеризует доверие и дружбу между Ю Боем и Чжун Цзыци, а их диалоги комментируют сцены и события, изображенные в музыке. Программа «Высокие горы и текущие воды» позволяет слушателям не только понять классическую историю, но и проникнуть в глубокий смысл произведения.

Музыкальное вещание также активно реагирует на процессы, происходящие в общественной музыкальной жизни, нередко дополняет ее, анонсируя предстоящие культурные события, например: «Национальный Гран-при молодых певцов», «Выбор песен для радио» и т. д. В 1984 г. программа, организованная Центральным управлением по делам радиовещания «Родина движется вперед», выпустила многочисленные премьеры песен (в частности, «На полях надежды»), и благодаря радио они сразу получили общественное признание и популярность. С развитием реформ и открытости музыкальное вещание стало более разнообразным, появилось много новых музыкальных программ, таких как «Фоновая музыка» (Шанхайское радио), «Английские песни» (экономический канал Чжунцзян), «Песни на день рождения» (Пекинское музыкальное радио), «Рейтинг песен», живые записи визитов зарубежных музыкальных групп в Китай (например, «Музыкальный кружок дружбы», включая симфонию, камерную музыку, соло, балет, народное пение и танцевальную музыку и т. д.), музыкальные рассказы («Рождение Интернационала», «Легенда погребальной музыки» и другие программы), оперы, фрагменты танцевальных драм, сольные концерты, праздничная и танцевальная музыка. Сегодня музыкальное вещание достигло беспрецедентного процветания во всем многообразии форм и содержания. При этом коммерциализация радиовещания привела к увеличению развлекательного контента и уменьшению каналов с просветительской и культурно-эстетической информацией.

#### **Список литературы**

1. Лю, Сяо Янь. Краткое введение в развитие китайского музыкального радиовещания / Сяо Янь Лю, Син Сяо Ли // Китайский журнал по радио и телевидению. – 2006. – № 1. – С. 17–18.
2. Цон, Лин. Анализ шедевров радиопрограмм / Лин Цон. – Пекин: Изд-во пекинского радиовещания, 2002. – 315 с.
3. Чжан, Фэнчжу. Литературные радиопрограммы Китая / Фэнчжу Чжан. – Пекин: Университет СМИ Китая, 2005. – 662 с.
4. Чжао, Доцзя. Специализированность радио: практика создания специализированных программ / Доцзя Чжао, Цзянь Бянь. – Пекин: Изд-во телевидения и радиовещания Китая, 2002. – 314 с.

## ЖИЗНЬ И ИГРА В ВОКАЛЬНОЙ ПОЭМЕ «ВАРЕЖКА» ЕЛЕНА ПОПЛЯНОВОЙ НА ТЕКСТ ПРИТЧИ РОЛАНА БЫКОВА

Премьера данного сочинения состоялась 13 декабря 2021 г. и стала заключительным номером концерта челябинских композиторов, удачным финалом, подтверждающим успех всей программы<sup>1</sup>.

В вокальной поэме «Варежка» Е. Попляновой было что-то возвышающе-просветленное, родное, узнаваемое и при этом новое для публики: неожиданное, удивляющее и восхищающее одновременно. Зал отдавал авторам и исполнителям свои горячие аплодисменты, лучистые улыбки, благодарные, иногда увлажнённые слезами взгляды. Это был именно тот зал, о котором мечтает любой автор. Невольно вспомнились слова Р. А. Быкова, сказанные на одном из авторских концертов. Быков также завершал программу чтением «Варежки» и, получив в ответ восторженный отклик зала, сказал, обращаясь к публике: «Мне всегда обидно – в конце такой встречи, или в театре, или в фильме, – люди в финале не видят своих лиц. Вы знаете, какие у вас сейчас лица? ... Вы знаете, какая сказка! Какое счастье – видеть это!!!» В нашем случае не только зал подтвердил успех сочинения Елены Попляновой и концерта в целом, но и многочисленные индивидуальные отзывы: слушатели подходили, высказывали свою благодарность и глубокое чувство удовлетворения от события. Подобное восприятие всегда провоцирует поиск ответа на вопрос: что же такого есть в конкретном сочинении, что позволяет публике уже при первом знакомстве полностью отдаться своим эмоциям?

Так возникла мысль о более глубоком и всестороннем анализе данного сочинения, а также – ракурсе этого анализа, отражённом в заглавии статьи. Первое, что обращает на себя внимание, – соавторство двух известных российских художников: выдающегося режиссёра, актёра, поэта, общественного деятеля Ролана Быкова и челябинского композитора и педагога-новатора, создателя школы поэтической педагогики «Радость» (1995) Елены Попляновой. Объединяющей в данном случае является тема детства: оба отдали ей многие годы жизни, сделали сквозной темой творчества. Созданные Быковым фильмы для детей и о детях: «Внимание, черепаха!» (1970), «Телеграмма» (1971), «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (1974), «Чучело» (1983), «Я сюда больше никогда не вернусь» (1990) признаны одними из лучших в отечественном кинематографе. Эксклюзивные музыкальные пособия для детей всех возрастов и для педагогов (около 40 изданных книг!): музыкальные загадки, ребусы, танцы, аранжировки музыки народов мира; детские музыкальные спектакли; богатейший песенный, фортепианный, гитарный репертуар, созданный Попляновой, – всё это актуально и востребовано в разных образовательных учреждениях России и Европы. За плечами того и другого художника огромный практический опыт общения с детьми, опыт глубокого изучения психологии и мышления ребёнка, особенностей восприятия им окружающего мира. У каждого – абсолютная уверенность в природной талантливости детей. Елена Поплянова: «Проблемы поиска талантливых детей у меня никогда не было, ибо, по моему глубокому убеждению, не одарённых детей не бывает... Проблема состоит, на мой взгляд в другом: как и с помощью чего обнаружить, раскрыть, развить, наконец, то, чем одарила ребёнка природа» [5, с. 188]. Ролан Быков рассматривает творческий дар детей как оплот будущего нашей страны. Отсюда, как нам кажется, его страстная запись в Дневнике: «Нынче истинный талант – наше единственное прибежище и спа-

---

<sup>1</sup> Концерт-презентация монографий «Творчество композиторов Южного Урала второй половины XX века» и «Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века» Т. М. Синецкой прошёл в Концертном зале им. М. Д. Смирнова Челябинского государственного института культуры. Концертная программа включала сочинения композиторов Л. Долгановой, А. Кривошея, А. Кузьмина, Е. Попляновой, П. Сергиенко, Т. Шкербиной.

сение. Восхищайтесь талантливыми, храните их в своей душе, оберегайте и любите. Иначе наша жизнь пройдет на скотном дворе в хлеву золотого тельца» [1].

И Поплянова, и Быков в качестве основы жизни и ребёнка, и взрослого рассматривают игру как универсальную природную способность, убедительно подтверждая это положение собственным опытом. Оба убеждены в том, что горизонты и содержание игрового пространства безбрежны: все представления о мире, любая жизненная ситуация, ощущение, эмоция могут воплощаться в игре. Именно в игре формируется азарт, воля к победе, бесконечное разнообразие целей. Кроме того, – множество ролевых ситуаций, с помощью которых человек осваивает социальное пространство. «... Для меня ребенок, – записывает Ролан Быков в Дневнике, – это окно, через которое можно выйти на роль... В детстве человек открыт вечным вопросам – таким, как любовь, дружба, смысл жизни, тайна смерти, нравственные идеалы. Детство содержит в себе, может быть, главную тайну жизни...» [Там же]. Именно эта тайна жизни, открытость в её постижении, неугасимая любознательность и способность искать ответы на многочисленные вопросы окружающего мира стирает грань между взрослым и ребёнком. Именно это обстоятельство позволило гениальному режиссёру назвать детство совершенными годами: «Не нужно понимать детство как возраст. Я очень долго думал над словом “несовершеннолетие”. Разве это несовершенные года? Когда у нас еще была такая кожа? Когда у нас так были светлы белки глаз? Когда так легко ноги носили наше тело? Когда мы так хохотали или так плакали? Когда можно за год постичь язык? О, это совершенные года...» [2].

Какое отношение всё сказанное имеет к «Варежке» Попляновой – Быкова? Попробуем разобраться. Личность и творчество Ролана Быкова были хорошо знакомы композитору и чрезвычайно близки ей по духу. В 1994 г. на книжной выставке-ярмарке в Москве состоялась их встреча: Быков открывал выставку развёрнутым выступлением, а Поплянова была её участником с первой своей книгой «А мы на уроке играем», выпущенной московским издательством «Новая школа». Автограф на пригласительном билете «Леночке – счастья» она считает своеобразным благословением: *«Ролан Антонович словно нитку с дорожкой кинул, и я по ней спокойно пошла. Всё в жизни сразу стало складываться... В этом – чувство волшебного прикосновения к человеку чудотворному, чудодейственному...»*

В творчестве Елены Попляновой «Варежка» стала в определённом смысле рубежным сочинением. Она искала материал для своей любимой исполнительницы Е. Роткиной: *«Так получилось, что Елена спела много моей музыки на стихи А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Дижур, – четыре больших вокальных цикла. Все это – драматические, даже – трагедийные произведения. И эта сторона её таланта, её лирико-драматическое дарование раскрылась в полной мере. Вместе с тем театральный репертуар, какие-то отдельные наблюдения творческих проявлений Елены Роткиной говорили о том, что перед нами – яркая характерная артистка. Она иногда импровизировала такие комедийные кусочки, которые представляли её совершенно по-новому, и эти особенности также хотелось показать»* [3, все тексты интервью выделены курсивом].

Так совпало, что в канун 2021 г. Елена Михайловна получила в подарок от Н. А. Капитоновой<sup>1</sup> сказку Р. Быкова «Варежка», которая мгновенно оживила в памяти его литературное наследие, его актёрские и режиссёрские работы в кино, его фольклорные вещи. Промелькнула мысль: надо подумать, как это можно использовать... Однако вернуться к притче «Варежка» Елена Михайловна смогла только в конце 2021 г., пережив тяжёлые личные потрясения и продолжительную борьбу с депрессией.

Напомним, что Ролан Быков назвал свою сказочку – «притчей о связи всего сущего», о вечном круговороте жизни, что невольно подчёркивает её философский аспект. Приведём тест полностью:

---

<sup>1</sup> Капитонова Надежда Анатольевна – легендарный на Южном Урале библиотекарь, краевед, просветитель, энциклопедист, «сказитель», исследователь детской литературы, друг Е. М. Попляновой.

Как у Ванечки была варезка,  
А на варезке была дырочка.  
А сквозь дырочку было видно все.  
А как видно все, то и слышно все.  
А как слышно все – слышать песенку.  
Ау песенки слова так и катятся.  
Так и катятся, как по лесенке.  
А по лесенке можно в гору влезть.  
А с горы можно лететь под гору.  
Под горой растёт малина-ягода.  
Малину-ягоду любит зверь-медведь.  
А медведя-зверя охотник убил.  
А охотника была злая жена.  
А у злой жены зуб болел коренной.  
А корни растут во сырой земле.  
Вырастали из земли цветочки-лютики.  
Собирала их красна девица.  
Помогал собирать добрый молодец.  
Так родился на свет мальчик Ванечка.  
А у Ванечки была варезка,  
А на варезке была дырочка,  
А сквозь дырочку было видно все...  
Так идет оно, не кончается  
С незапамятных лет и до наших дней.

Здесь всё предельно просто, узнаваемо, не единожды пережито в жизни, практически, каждый, поэтому близко и ребёнку, и взрослому. Лаконизм и предельная сжатость смысла – особенность данного текста. Каждая строчка – уже полноценный сюжет, характерная жизненная ситуация и даже – история, имеющая собственное образно-смысловое и эмоциональное наполнение. Множество подобных конкретных сюжетов, словно не связанных непосредственно между собой, срастается в единое развёрнутое повествование о многообразии и цикличности жизни, способной к возрождению благодаря мощным жизнестойким корням.

В прекрасном чтении Ролана Быкова своей сказки слышны именно эти акценты; кульминационная зона связана с финальными словами, которые произносятся с огромным воодушевлением и подъёмом. Автор своей яркой эпической интонацией, слегка намеченными диалектом и манерой народных сказителей словно обнимает огромное временное пространство, подчёркивая постоянную обновляемость жизни:

Так идет оно, не кончается  
С незапамятных лет и до наших дней.

Каким образом музыка Елены Попляновой взаимодействует с текстом? Образуются ли при этом новые смыслы? Рождается ли в процессе взаимодействия новый художественный феномен, то самое «над», «совершенно эксклюзивное произведение, которое гораздо выше, тоньше, чем каждый вид искусства по отдельности?» [4, с. 150]. Когда познакомишься с этим сочинением, слух прежде всего прикован к выразительному, интереснейшему интонированию. Во-первых, это звуковысотное интонирование, собственно вокальная составляющая; во-вторых, разного рода звукоподражания, имитационная звуковая игра. Разнообразие жизненных ситуаций, заключённых в тексте, породило соответствующее разнообразие звуковых образов: эмоциональных и жанровых, внемузыкальных звуковых символов, интонационных и ритмических дополнений, развёрнутых вокализов, повторов определённых словосоче-

таний, отдельных слов, слогов и даже звучащих букв, подчёркивающих их смысловое значение. Есть постоянное ощущение многослойности происходящего: реальности и её сценического разыгрывания; словесного сюжета и – поэтизации, игрового начала в его преподнесении. Со всей очевидностью сюжет предполагает и провоцирует театрализацию действия.

«Варежка» написана для одного-единственного исполнителя, вернее, исполнительницы (сопрано). Актрисы, которая представляет всех персонажей, все характеры, мини-сюжеты, сквозное развитие событий. Она ведёт своё повествование, выступая в роли автора (авторов), а, может быть, матери главного героя, мальчика Ванечки, или матери – как обобщённого, вселенского образа, или – чудотворного женского начала. По ходу рассказа исполнительница перевоплощается в любых героев, будь то человек или животное (принцип, характерный для народных сказительниц), фантазирует (импровизирует), вовлекает в повествование слушателей. По сути, и музыка «Варежки» постоянно отсылает к фольклору – его звуковым символам, узнаваемым жанровым музыкальными особенностям, иногда – характеру интонирования, приближенному к народному «белому» звуку.

Насыщенный, будто спрессованный сюжет, на наших глазах превращается в подробное музыкальное повествование с множеством деталей, дополнений, смен разнообразных эмоциональных состояний. Весь музыкально-поэтический текст имеет сквозное развитие, включающее несколько фаз. Сочинение открывается звуком, имитирующим тёплый воздух, выдуваемый на замёрзшие руки: ведь варежка, да ещё, с дырочкой, неизменно ассоциируется с образом зимы, снега, холода. Однако сам по себе звук не конкретен и может быть трактован более широко: как позёмка, стелющаяся по земле, как ветер, долетающий до нас через столетия, как образ вечной, как мир, истории. В этом звуке есть что-то жизненно устойчивое, словно, соединяющее прошлое и будущее.

Экспозиционный раздел (первая фаза повествования) напоминает колыбельную: спокойную, мягкую, узнаваемую по лёгкому интонационному и ритмическому покачиванию, по симметрии музыкальных фраз, неизменному возвращению к опорному тону (ми<sup>1</sup>). Важные слова подчёркнуты повторением: «Ванечка», «варежка», «дырочка». Свобода повествования поддержана сменой метра (4/4, 5/4, 4/4, 3/4, 5/8, 4/4, 5/8 и т. д.), характера, указанного автором («неторопливо, «ласково, с добром»; «хитренько», «чуть живее»; «ещё немного быстрее»), а также – дополнением вокальных фраз имитацией звуков, подчёркивающих необычность, загадочность происходящего (ч-ч-ч-ч; ц-ц-ц-ц – исполняемых в определённом ритмическом рисунке. *«Это не только звуки, которыми детей успокаивают, но и предупреждение о том, что сейчас будет что-то важное»*). Так с самого начала обозначена игровая суть произведения и основные средства её воплощения. В дальнейшем каждый «мини-сюжет» будет включать подобное сочетание характерного интонирования и звуковой имитации. Например, весь мир, видимый и слышимый через дырочку в варежке, выражен в ощущении простора (продолжительное нисходящее движение на протяжных гласных и глиссандо (о-ё-ё-ё-ё-ё-ё-ё). Напротив, подъём в гору, требующий физических усилий, рождает ощутимое напряжение, преодоление (чу-чу-чу-чу-чу Уфф!!). Упоминание о ягоде-малине завершается смачным («вкусным») причмокиванием, а появление медведя сразу отзывается нарушением ладовой устойчивости и гармоничности интонирования, а также воплощается подражанием грубому, страшному рыку дикого зверя. *«Лена нашла для этого животный, буквально, утробный звук. А дальше – всё пошло наперекосяк, начинается актёрство, театр, скоморошество, балаган, примеривание масок. Несовместимые вещи: игра и жизнь»* (условно – вторая фаза).

Фантазией композитора добавлены отдельные фразы, местами переосмыслен и расширен авторский текст притчи, углублен её психологический контекст. Так, сомнения в убийстве медведя, история с якобы злоющей женой охотника, измученной зубной болью, воссоздаётся в музыке не как рассказ о реальных событиях, а как вымысел, сплетни. Об этом свидетельствуют ремарки композитора в клавише: «обречённо», «сомневаясь», «противное нытьё напоказ», «махнуть рукой, дескать, передумала реветь», «громким шёпотом», «ворчливо бубня», «отчаянно», «плюнуть на всё», «демонстративно», «скорого-

воркой», «охать на публику», «нарочито страдая». Обратим внимание на обилие и характерность уточнений. Они призваны подчеркнуть надуманность, деланность реакций на то или иное обстоятельство, отсутствие естественного человеческого участия, подлинности переживаний. И болезнь, и нытьё, и рыдания – показные, не заслуживающие сострадания. *«Здесь я стремилась воссоздать самые страшные для меня вещи – сплетни. Поэтому отказалась от мелодии. Исполнительница должна перейти на негромкий, но выразительный (почти, зловещий) шёпот, ровно такой, чтобы все услышали, все узнали. Чтобы у слушателей возникли ассоциации с огромными и страшными губами клеветников»*. В притче Ролана Быкова данный эпизод (зубная боль злой жены охотника) воспринимается как драматическая жизненная реальность, имеющая место в ряду других эпизодов человеческого бытия. В музыке происходит эмоциональное расширение и укрупнение содержания данного эпизода. Вокальная партия включает несколько специфических интонационных элементов: скороговорку, которая исполняется «ворчливо», бубня», с постепенным динамическим нарастанием; отчаянный возглас притворной боли (восходящая септима с глиссандирующим опаданием). Причитания, основанные на постоянном варьировании исходного мотива и бесконечном возвращении к опорному тону, с буквальным повторением на восходящую квинту – звучат подчёркнуто механистично, дополняются речевыми вставками «оханья» на публику. И далее, на словах «А корни растут во сырой земле», – продолжительное псалмодирование («нарочито страдая»), в неизменном 3-дольном ритме и мерном, волнообразном движении (диапазон сексты ре – си бемоль), постепенно утрачивая свою энергию, замирает и растворяется. Это – эпизод оговора; сплетня как синоним *«лживой информации овладевает человеком, словно болезнь, на которую впору плюнуть, чтобы окончательно откреститься от неё, как от поганой напасти»*. Но, если здоровые корни сохранились, то они обязательно оживут, окрепнут и возродятся в новой, молодой жизни.

Об этом – третья фаза произведения, имеющего, как уже было сказано ранее, сквозное развитие. Три строчки сказки превращаются в развёрнутое лирическое повествование:

Вырастали из земли цветочки-лютики.

Собирала их красна девица.

Помогал собирать добрый молодец.

Меняется атмосфера и тональность рассказа. На смену эолийскому ладу с сумрачным фригийским оттенком (опорный тон – ре) надолго приходит солнечный, радостный ми, а затем – тёплый фа мажор. Точные указания композитора подсказывают характер исполнения: «светло, безмятежно и радостно», «кокетливо», «восторженно и счастливо»). Здесь господствуют иные символы: цветочки-лютики – красота-земли; девица-цаца – образ женственности и нежной хрупкости. Образ красной девицы обыгрывается обстоятельно на сочетании «ца-ца». Кокетливая игра звенящих слогов: разнообразие мелодических оборотов, трёх- и четырёхдольного метра и варьирование ритмических структур. Разная продолжительность фраз, прихотливая расстановка пауз, исполнительских штрихов с преобладанием лёгкого стаккато, подчёркивание высокого регистра – всё это образ юности, восторга, предчувствия счастья... Здесь и вокализ широкого дыхания и огромной тесситуры, и счастливый вздох, и курлыкание птиц как предвестие весны. Сцена ухаживания молодца за красной девицей основана на известной фольклорной попевке «тё-ня, тё-ня», заимствованной из «Шутеек»: *«Это – утро, молодые встречают зорьку. Им так хорошо, они словно растекаются на солнце от разлившейся в природе неги, словно масло на сковородке»*. В данном разделе есть и другие цитаты из сочинений Елены Попляновой: курлыкание птиц, звон колоколов («дили-дон, дили-дон»), как предвестие счастья (приёмы, использованные в поэме для женского голоса по стихам Марины Цветаевой «Клубок») [6].

И, наконец, заключительный эпизод произведения – воссоединение молодых: подвижная речитация, передающая бурю чувств влюблённых, взволнованное биение сердец, общность эмоций. Как итог – широкая, распевная, торжественная фраза: «Так и родился на свет мальчик Ванечка, Ванюша». Здесь начинается условная реприза – возвращение к новому витку жизни, где всё – как

сначала (исходная тональность – ми эолийский). На словах «А у Ванечки была варезка...» возвращается и начальный тематический материал (на тон ниже, чем в начале – «ре»), и загадочное предупреждение о новых возможных событиях («ч-ч-ч-ч-ч»), и завершающая стихотворная фраза: «Так идёт оно, не кончается...», звучащая мягко, «лирично, сокровенно» (вновь композиторская ремарка), и – последнее в сочинении курлыканье птиц...

«Варезка» Елены Попляновой – абсолютно русское произведение, не только благодаря жанру (притча), сюжету (сказка), но и музыке, воплотившей богатейший интонационный фонд русского народного творчества: колыбельная, разные элементы причета, слоговое фольклорное пение, лирический распев, драматизированный речитатив и др.

Сквозное развитие в данном сочинении приобретает сочетание игрового начала и реальных событий; иногда – как усиления одного другим, иногда – как противопоставления, нарочитого разделения.

Событийный объём произведения, широкое развёртывание музыкального повествования во времени, драматургическая насыщенность и эмоциональное разнообразие, доминирование лирического начала – всё это позволяет сделать жанровое дополнение «Варезки» – вокальная поэма.

Эмоциональное воздействие на слушателей нового сочинения Елены Попляновой на текст Ролана Быкова предопределено не только описанными выше особенностями, но и в значительной степени выразительным, органичным, внутренне глубоко прожитым исполнительским решением. Елена Роткина настолько свободна и убедительна, что создаётся впечатление музыкального повествования, рождающегося на наших глазах. В своё время писалось о полифоничности, «многолюдности» «Клубка» [6, с. 54], достигаемой феноменальными возможностями Елены Роткиной, её артистическими способностями и высочайшим профессионализмом в области сольного пения. В новом сочинении эти качества проявились в полной мере, с неменьшей выразительностью, точностью, дополненные глубиной жизненных наблюдений, жизненного опыта.

Сценическая жизнь «Варезки» только начинается. В дальнейшем будет поиск, исполнительские варианты, доработка отдельных деталей, достижение ещё большей свободы – всё это лишь добавит красок и смысла на пути к совершенству. Однако, на наш взгляд, главное, ради чего написано это оригинальное сочинение, уже состоялось.

#### **Список литературы**

1. Быков Ролан Антонович // figaro\_bender. Люди и мысли. – URL: <https://figaro-bender.livejournal.com/29617.html>. – Дата публикации: 19.09.2007.
2. Ермилин, П. Ролан Быков: Жизнь в кино – это жертвенность / П. Ермилин // Правда.Ру. – URL: [https://www.pravda.ru/culture/900002-rolan\\_bykov/](https://www.pravda.ru/culture/900002-rolan_bykov/). – Дата публикации: 18.10.1999.
3. Интервью автора с Еленой Михайловной Попляновой, 13.12.2021.
4. Кривошей, А. Время жить и сочинять по-другому... / Анатолий Кривошей // Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века / Т. М. Синецкая. – Челябинск: М-во культуры. Чел. обл., 2021. – С. 150 [48 л. ил.].
5. Поплянова, Е. Воспитание творчеством / Е. Поплянова // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания: материалы науч.-практ. конф. Пятого пленума Челябинского отделения СК России. – Челябинск: ЧГАКИ, 2005. – С. 188.
6. Синецкая, Т. М. Фольклорное начало в вокальном цикле «Клубок» Е. Попляновой на стихи Марины Цветаевой / Т. М. Синецкая // VIII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?»: сб. материалов междунар. науч. конф. Челябинск, 27–28 февр. 2018 г.: в 2 ч. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Ч. II. – С. 46–55.



## ДЖАЗ В КОНТЕКСТЕ ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Фундаментальным исследованием игровой культуры можно считать работу выдающегося нидерландского философа и культуролога Йохана Хёйзинги *Homo ludens* («Человек играющий»), опубликованную в 1938 г. По определению автора, понятие игры, при всём многообразии форм, включает несколько основных позиций: правила, особые пространственно-временные условия и удовольствие: «Мы можем назвать игру с точки зрения формы некоей свободной деятельностью, которая осознаётся как ненастоящая, не связанная с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего» [2, с. 39].

Ярким примером полного погружения в процесс игры является джаз. Его можно представить не только как собственно игру на музыкальных инструментах, а игру как действие, разворачивающееся перед зрителем, как зрелище-представление музыканта-импровизатора. Причём это качество джаза с позиций игровой культуры может проявлять себя нередко более ярко, чем чисто музыкальная составляющая, хотя надо отметить: мы, зрители, джаз воспринимаем всё же как целостную картину, не разделяя музыку и динамичную пластику зрелищного действия. Вернее, от джазового концерта мы ждём не только музыки, но и чего-то ещё, можно сказать, немusicalного воздействия, реализуемого в общении с публикой, в юморе, в поведении на сцене, отличном от концертирования классических музыкантов как более эмоционально сдержанных людей, и всегда что-то ещё. Это чувство можно охарактеризовать как предчувствие праздника.

В джазе музыка всегда есть прямое, непосредственное выражение интенсивной эмоции, мысли, переживания исполнителя, которые воплощаются ещё и в другой составляющей джазового музицирования – игре, наподобие театрально-актёрской игры, в своём погружении в импровизацию достигающей состояния отрешённости или экзальтированности. Эта присущая джазу особенность: органичность, сценическая правда, игровая природа предстаёт в едином зрелищном акте. А вот насколько этот акт был произведён искусно, сам исполнитель судит по реакции аудитории. Зритель здесь является собой и арбитра, цензора, но может быть и явным соучастником игрового акта. Как известно, джаз «родился на улице», и это обстоятельство генетически заложено в его природе, объединяющей в игровом действе музыкантов и аудиторию. Как отмечают С. С. Сокоиков и Е. А. Каминская: «Нередки случаи, когда слушатели подпевают исполнителям, танцуют, вступают в разговор с музыкантами и т. д., то есть включаются в ситуации вольного, спонтанного и неформализованного общения в качестве прямых соучастников такого специфического (и достоверно реального) игрового акта. В этом смысле важно отметить, что в подобном общении ощутимо проявляются игровые черты» [1, с. 21].

Публика, аудитория, зритель невольно, а иногда и специально могут становиться со-творцом происходящего представления, которое разыгрывает джазмен. Он, исполнитель, в ситуации джазового действия соединяет черты не только актёра, не только музыканта-исполнителя: здесь и сейчас на сцене он и конферансье с присущим этому жанру чувством комизма и остроумия, он и режиссёр, выстраивающий или, как принято говорить в актёрской среде, «застраивающий» сцену, где материалом для интерпретации является музыкальный мотив, который будет разработан, транслирован и при этом «инсценирован» в содружестве со зрителем как мелодия-тема, создающая драматургическую основу зрелищного игрового действия. Этот мелодический материал будет являться, собственно, отправной точкой «джазового спектакля». На следующем этапе исполнитель уже сам создаёт сюжет; при этом основные перипетии развития своей импровизации творит сам, отчасти следуя правилу: «Хорошая импровизация – это подготовленная импровизация!» или, как сказал Марк Твен, «Ни одна импровизация не даётся мне так хорошо, как та, которую я готовил три дня».

Однако подобная «домашняя заготовка» представляет собой только предварительный, самый общий замысел будущего музыкально-игрового действия.

Этот мысленный замысел образует своеобразный набросок, эскиз «игровых правил». В процессе реального музицирования замысел разворачивается в импровизационной пульсации непредсказуемых модификаций, варьируя ход совместной игры музыкантов и аудитории. Здесь уместно будет привести слова нашего современника выдающегося американского трубача, композитора, обладателя девяти престижных премий – «Грэмми», Национальной медали США в области искусства (2005), Ордена Дружбы РФ (2017) за большой вклад в развитие культурных связей между Российской Федерацией и Соединёнными Штатами Америки, художественного руководителя джазового отделения Линкольн Центра в Нью-Йорке Уинстона Марсалеса: «Джазовая музыка сильна настоящим моментом. Нет никакого сценария. Это диалог. Решение о том, какими эмоциями поделиться со слушателями, музыканты принимают за доли секунды на основании того, что чувствуют прямо сейчас» [4].

Таким образом, музыкальная тема – это правила игры, а ее импровизация – непредсказуемое заранее развитие игрового действия. В некоторых случаях это происходит на чувственном уровне, когда импровизатор «пускается в плавание по океану эмоций». При этом мы будем вместе с ним «плыть» в игровом пространстве джаза, переживая то накал, то спад наших и его переживаний, которые и составляют наше чувственное бытие. Как когда-то сказал великий Луи Армстронг: «То, что мы играем, – это жизнь» [3].

Такой угол зрения на джаз нам представляется закономерным, а это в свою очередь говорит о многоаспектности, разнообразии сущностных черт джаза. Игра, как явление игровой культуры, является одной из характерных особенностей джаза, наряду с его другими проявлениями – его как феномена культуры. Таким образом, речь идет в большей мере не о собственно музыковедческих особенностях джазового искусства, а о свойствах джаза, точнее улавливаемых в культурологической оптике.

Одним из таких свойств является его *зрелищность*, визуальная яркость, театрализованность, наиболее экспрессивно проявляющаяся при «живом» исполнении. Яркие визуальные образы-эквиваленты, порождаемые исполнением, возникающие в сознании у аудитории в виде ассоциативных, эмоциональных рядов – суть внутренней наполненности джаза. Внешняя зрелищность, – всё, что происходит в этот момент на сцене, – можно определить, как импровизированное представление на тему каждого произведения. Следующим концептом джаза выступает *карнавальность* (по М. М. Бахтину) – пространство временной свободы. Джаз в этом смысле представляет собой карнавализованное явление: тут возникают и «сценические» маски (роли и характеры, рождаемые дуалистической природой диалога при исполнении импровизации, когда один человек для придания драматургичности своей игре развивает сюжетность за счёт создания противоположных музыкальных образов, подкрепляя их инструментальными приемами и красками актёрской выразительности), и возможности костюмированного действия, когда музыканты экспериментируют со своими образами. Также джаз обладает *гетеротопностью* – «разноместностью» (по М. Фуко), пребывая и на улицах, и в данс-холлах, в концертных залах, на празднествах и даже на негритянских похоронах одновременно; он, джаз, есть музыка и народная, и музыка элиты; джаз понятен и снобу, и обычному булочнику. Повсеместно джаз способен найти свою аудиторию и поддержку, а значит, – условия для бытования и развития. Одним из важнейших свойств джаза выступает *открытость* (тематическая, стилевая), как специфичное энергетическое поле для экспериментов, которые могут реализоваться и восприниматься достаточно легко самой разнообразной публикой. Джаз здесь может использовать для вдохновения любой порядок тем, форм и стилей. Возможно и создание сплава разных концептуальных решений, которые мы можем наблюдать сегодня в таких вариантах, как фьюжн (смешение), кавер-версии старого материала в новом прочтении, исполнение другим набором тембров (тембральная драматургия и тембральный эксперимент) привычных музыкальных тем, иногда совершенно неожиданных. Следующей чертой необходимо отметить

джазовую стилевую *протеистичность*. То есть способность джаза видоизменять существующий материал в соответствии с обращением к совершенно разнообразным музыкальным стилистикам: от «классических» джазовых до присущих академической музыке или этническим традициям.

Подчеркнем, что перечисленные свойства так или иначе связаны с такой фундаментальной характеристикой джаза, как *импровизационность*. Она уже сама по себе представляет игровую ипостась джаза, поскольку, используя возможности, исходящие из названных выше свойств, вариативно трансформирует музыкальную структуру по ходу исполнения вне жестко установленных рамок нотации, иными словами, воплощает *игровой* тип поведения.

Закономерным следствием игровых аспектов природы джазового искусства как явления культуры выступают такие свойства, как *диалогичность* и *полилогичность*, т. е. способность вступать в непосредственное, содержательное и динамичное общение как между самими музыкантами (ярким примером чему выступает джем-сейшн – коллективное спонтанное музицирование), так и между ними и аудиторией. Следует подчеркнуть, что в подобной коммуникативной игре возникают ситуации именно *диалога* (джем-сейшн) и *полилога* (джем-сейшн плюс публика), каждый из участников которого выступает самостоятельным, суверенным субъектом, включаясь при этом в стихию непредсказуемого и захватывающего развития джазовой игры.

Таким образом, можно констатировать: оставаясь ярким музыкальным явлением, джаз в силу своих природных качеств непосредственно включен в пространство игровой культуры, специфично демонстрируя это в действе зрелищного музицирования.

#### Список литературы

1. Соковиков, С. С. О карнавальности уличной музыки: праздник и работа / С. С. Соковиков, Е. А. Каминская // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 2. – С. 18–26.
2. Хейзинга, Й. *Homo Ludens*. Человек играющий / Й. Хейзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
3. Armstrong, Louis. 1999. Louis Armstrong, in His Own Words: Selected Writings. Oxford; New York: Oxford University Press.
4. Marsalis Wynton. 1988. What Jazz Is – and Isn't. The New York Times. July 31. URL: <https://www.nytimes.com/1988/07/31/arts/music-what-jazz-is-and-isn-t.html> (date of access: 26.12.2021).

УДК 783

**Черевань С. В.,  
Барматина А. А.,  
Сагитова А. А.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ЖАНР ДУХОВНОГО СТИХА И ДУХОВНОГО СПИРИЧУЭЛСА В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ: ПАРАЛЛЕЛИ И ОТЛИЧИЯ**

В рамках курса «Народное музыкальное творчество» в 2020 г. мы кратко ознакомились с жанром духовного стиха, а на предмете сольфеджио в 2018 г. освоили жанр спиричуэлса (преподаватель С. В. Черевань). Нам захотелось побольше узнать об этих интересных и необычных жанрах. Немаловажным фактором для обращения к далеким пластам культуры стал и тот факт, что с каждым годом наш Челябинский институт культуры все больше и больше расширяет географию обучающихся. Несколько лет назад студентами консерваторского факультета стали представители африканской культуры – музыканты из Анголы.

Диалогичность различных конфессий, глобализация современного социообразовательного пространства в целом и определила актуальность работы, предметом которой стало сравнение двух жанров, нахождение параллелей и отличий между ними. В ходе подготовки потребовалось обращение к литературе, посвященной данной теме, и музыкальным образцам жанров – духовного стиха и спиричуэлса.

Прекрасным образцом духовного стиха является «Душа прегрешная» в многоголосной обработке В. Георгиевской, который мы исполняли на занятиях по народному музыкальному творчеству. Текст содержит размышление о Страшном Суде и призывает задуматься о покаянии души: «Душа моя прегрешная, что не плачешься? / Ты плачь, душа, рыдай всегда: Тем утетишься. / Не успеешь ты тогда плакати, Когда придет смерть. / Скинь одежду ты греховную в покаянии, / А не скинешь ты грехи своя – ада не минешь. / Страдалицы венцы носят на главах своих. / Они песню поют – архангельскую: Аллилуия, аллилуия, аллилуия, аллилуия».

В стихе «Душа прегрешная» смыкаются «Большая эсхатология» (стихи о страшном Суде и судьбах всего человечества [9, с. 76]) и «Малая эсхатология» (мотивы, связанные с грешной душой и ее мытарствами [Там же, с. 77]).



Рис. 1. Фрагмент духовного стиха «Душа прегрешная»

Рассмотрим жанр более подробно. **Духовный стих** – песенный жанр русского фольклора с православной тематикой и этической оценкой событий. Они возникли в результате пересечения книжной церковной и народной традиций. Источниками их сюжетов были как канонические христианские тексты (Евангелие и Библия, жития святых), так и апокрифические, содержащие повествования о сотворении мира («Голубиная книга» [2]). Большинство ученых относит появление духовных стихов к XV в. Но, как отмечает Н. Федоровская в своей диссертации [7], пока не найдено достоверных свидетельств о процессе создания ранних духовных стихов предположительно от крещения Руси и до XVII – XVIII вв.

Исполнителями духовных стихов были калики перехожие – паломники, ходившие по «святым местам», «нищие духом, люди, ведомые и вещи» [9, с. 73]. Отрешенные от земного мира, они казались «бескорыстными носителями святого слова» [2, с. 27], поэтому воспринимались народом как наиболее убедительные исполнители духовных стихов. Вместо земного зрения они были наделены особым даром «даром духовного видения и причастности к Христовой правде» [2, с. 27].

Со временем калики перехожие утратили свой героический образ и превратились в странствующих нищих, часто увечных и слепцов. Именно им большинство исследователей приписывало авторство создания произведений.

Жанр духовных стихов использовался для поддержания христианской веры среди населения, сохранившись в фольклоре и письменных певческих рукописях до наших дней. Внутренняя вера, дающая сильную эмоциональную поддержку, позволила людям выстоять и сохранить свои убеждения [9, с. 74]. Н. Федоровская в заключении своей диссертации пишет: «В результате роль духовного стиха заключается в распространении религиозности и поддержании веры в человеке,

формировании его внутренней духовности и нравственных норм поведения, в создании условий коммуникации в обществе» [7].

Старообрядческие стихи различны по природе, происхождению и музыкально-поэтическому содержанию. Некоторые из них сохранили древнюю традицию. Другие представляют собой слияние старых и новых поэтических элементов. На сегодняшний день не существует единой классификации, которая смогла бы соединить все многообразие подходов и критериев в рассмотрении духовного стиха. Наиболее убедительной нам представляется классификация М. Рахмановой [5, с. 126–127], которая, наряду с другими, приводится в диссертации Н. Федоровской [7, с. 95–96]. В ней выделено и обосновано 5 разновидностей духовного стиха.

1. Покаянные и умиленные стихи, основанные на древнерусской письменной традиции в литературном и в музыкальном отношениях.

2. Духовные стихи былинного склада, принадлежащие к устной традиции.

3. Духовные стихи или, точнее, псалмы, возникшие во второй половине XVII и в XVIII в. под влиянием польских религиозных песен. Для них характерны рифмованный стих и мелодика, близкая жанру канта.

4. С конца XVIII в. происходит сближение старообрядческого стиха как жанра письменной традиции с крестьянским и городским фольклором. Бытование духовных стихов в среде крестьян, часто не владевших грамотой, сделало их своеобразным учебником христианской этики, народной библией.

5. Более поздние духовные стихи перекликаются по стилистике с городской и сельской бытовой музыкой XIX в.

Таким образом, развиваясь параллельно с христианским учением на Руси, стихи в доступной форме разъясняли наиболее животрепещущие вопросы бытия – жизни, смерти, страшного суда, деяний Богородицы, Рая пресветлого и др. [9, с. 74–77]. Благодаря глубокому содержанию жанр занял особое место в народной музыкальной культуре, его нередко называют «краткой опозитизированной Библией».

Во многих регионах духовные стихи включаются в похоронно-поминальные обряды, а также в репертуар, связанный с великими христианскими праздниками – Пасхой и Рождеством.

В настоящее время стихи не являются редкостью, они создаются в христианских общинах и наполнены все тем же высоким духовным содержанием. Слушая современные произведения, исполняя их вместе с другими представителями общины, верующие приобщаются к древнему таинству формирования внутренней духовности. Примеры современного исполнения этих стихов не единичны и позволяют с уверенностью говорить о том, что явление «духовный стих» в его истинном понимании существует в русской культуре до сих пор. Замечательные образцы духовных стихов Уральского региона содержатся в сборнике по материалам экспедиций ([6]; из тетради В. С. Митрофановой, поселок Спасский, с. 142–145; из тетради Н. А. Копыриной, поселок Краснинский, с. 146, 154). В то же время отметим, что аутентичные Духовные стихи, широко представленные в издании, представляют собой уже «уходящую натуру». Как пишет О. Л. Юровская, успешно защитившая диссертацию по духовным стихам Урала: «Смена поколений и постепенный уход носителей фольклорной традиции ведет к тому, что сама традиция уже в обозримом будущем может бесследно исчезнуть» [6, с. 7].

**Спиричуэлс (англ. Spirituals, Spiritual music)** – фольклорно-музыкальный жанр, хоровые духовные религиозные песни, возникшие в среде африканцев в эпоху плантационного рабства XVIII – XIX вв. в США. Самое интересное, что при разучивании четырехголосного негритянского спиричуэлса Witness for my Lord на занятии по сольфеджио никто не мог и предположить его религиозного содержания в силу его энергично-танцевального характера. Только после перевода английского текста на русский выяснилось, что речь идет о свидетеле Бога.

Who 'll be a witness for my Lord? (4 раза).

Oh I'll be a witness for my Lord. (4 раза).

There was a man of the Pharisees, his name was Nicodemus and he didn't believe.

The same came to Christ by night, wanted to be taught out of human sight.

Nicodemus was a man who desired to know how a man can be born when he is old.

Christ told Nicodemus as a friend: «Man you must be born again».

He said: «Marvel not, man, if you want to be wise, repent, believe and be baptized».

Then you'll be a witness for my Lord, you'll be a witness for my Lord, you'll be a witness for my Lord, soul is a witness for my Lord.

You read about Samson, from his birth he was the strongest man that ever lived on earth.

Way back yonder in ancient times he killed ten thousand of the Phillistines.

Then old Samson went a wand'rin' about. Samson's strength was never found out.

'Till his wife sat upon his knee. She said: «Tell me where your strength lies, if you please!»

Samson's wife, she talk so fair / Samson said: «Cut off my hair! Shave my head just as cleas as your hand, and my strength will come like a natural man».

Samson was a witness for my Lord. (4 раза)

Soul is a witness for my Lord. There's another witness (3 раза).

There's another witness for my Lord! My soul is a witness for my Lord.

Обработок спиричуэлса существует очень много, различных по сложности. Далее приводится перевод (по голосам) студента нашего института Дм. Звездина (студент специализации эстрадные инструменты, Богослов, выпускник Московского Свято-Тихвинского университета, кандидат филологических наук и выпускник гимназии с английским уклоном, ныне солист оркестра Российской национальной гвардии в городе Снежинске):

**Негритянский спиричуэлс «Witness for my Lord»  
(перевод текста на русский язык – по партиям)**

1		Я буду свидетелем
2		
3	Кто будет свидетелем моему Господу? (4 раза)	Кто будет
4		

1	О я буду свидетелем моему Господу
2	
3	свидетелем, свидетелем? Кто будет свидетелем моему Господу, будет свидетелем, свидетелем?
4	

1	Я буду свидетелем моему Господу	Был человек из фарисеев.
2		
3		
4		Дм, дм, дм...

1	Его звали Никодим, и он не верил. Он же явился	Никодим был человеком, который жаждал знать, как человек может родиться, будучи старым. Христос сказал Никодиму как друг
2	ко Христу ночью. Хотел научиться (у Христа)	
3	без посторонних глаз.	
4	Дм, дм, дм...	

1	Человек (муж), ты должен родиться вновь	Он сказал: «Не дивись, будь мудрым, покайся»
2		
3		Не дивись, муж, если хочешь быть мудрым, покайся и будь крещен
4		Он сказал: Не дивись, будь мудрым, покайся

1	И тогда ты будешь свидетелем моему Господу. Ты будешь свидетелем моему Господу (дважды)	Душа – свидетель моему Господу
2		
3		
4		

1	Ты читал о Самсоне. С рождения он был сильнейшим из людей, когда-либо живших на земле. Обратимся к древним временам. Он убил 10000 филистимлян. Затем старый Самсон отправился странствовать, силе его не находилось равных. До тех пор, пока жена не села ему на колени. Она спросила: «Скажи, пожалуйста, где твоя сила?»
2	
3	
4	

1	Жена Самсона говорит так доверительно
2	Да, жена старого Самсона говорит так искренне
3	
4	

1	Самсон сказал:		«Отрежь их!»	
2				
3				
4				

1		Самсон был свидетелем моему Господу (трижды)
2		
3		Самсон был свидетелем, Господи (трижды)
4		И сила моя станет, как у обыкновенного человека

1	Душа – свидетель моему Господу	Есть другой свидетель	
2			
3		Есть другой свидетель	
4			

1	Есть другой свидетель		Есть другой свидетель	
2				
3		Есть другой свидетель		Есть другой свидетель
4				

1	моему Господу. Моя душа – свидетель моему Господу
2	
3	
4	

В комментариях к переводу Дм. Звездин указывает:

1. Подстрочник, как и музыкальный текст, выполнен «по голосам» (4 нотные строки), чтобы было видно наглядно словесный «полифонизм», с текстовыми перекличками, наслоениями.

2. Слова, переводимые в подстрочнике дословно как «свидетель Господу», можно понимать, как «свидетельствовать о Господе», т. е. проповедовать.

3. Эпизод ночной беседы благочестивого фарисея Никодима со Спасителем изложен в Евангелии от Иоанна, гл. 3. Христос говорит о необходимости «нового рождения» человека, рождения от воды и Духа, т. е. о христианском крещении, которое возрождает человека в новую жизнь, независимо от его физического возраста («Кто не родится от воды и Духа, тот не сможет войти в Царство Божье»).

Straight eight-note feel Tradicional Spiritual  
Arr. Jack Halloran

SOPRANO  
ALTO  
TENOR  
BAJO

Who'll be a wit - ness for my Lord? Who'll be a wit - ness for my Lord?  
Who'll be a wit - ness for my Lord? Who'll be a wit - ness for my Lord?

5

Oh  
Oh  
Who'll be a wit - ness for my Lord? Who... will be a wit - ness for my Lord?  
who'll be a wit - ness for my Lord? Who... will be a wit - nes for my Lord?

Рис. 2. Фрагмент произведения Witness

Закономерно, что именно творчество помогало поддерживать собственный моральный дух угнетенным людям. Поющие рабы обращались к Богу со своими коллективными, а не личными чаяниями страданиями и просили о помощи всем прихожанам, а не только одному человеку. На фоне физической порабощенности у афроамериканцев с ярко проявилась защитная роль фольклора, ставшего способом выражения их сплоченности. Интересно, что В. Д. Конен называет спиричуэлс скорбным хоровым жанром, в котором «страдание сливалось с чувством всенародной веры» [4, с. 202]. Также она отмечает, что в этом жанре соединилось африканское пение с английской и шотландской народной песней, американским духовным гимном [Там же, с. 294].

Изначально жанр спиричуэлса был связан с живой народной практикой импровизации, т. е. устной традицией, поэтому их авторы анонимны, как и создатели любого произведения народной музыки. С течением времени все чаще стали появляться и зафиксированные в записи образцы.

Тематику текстов спиричуэлсов в основном составляли именно библейские сюжеты, которые трансформировались применительно к конкретным условиям повседневной жизни и быта афроамериканцев и подвергались фольклорной обработке. Тексты играли гораздо меньшую роль и часто



служили лишь для создания общего настроения песни. Слово имело значение как формообразующий фактор – рифма, метроритм, поэтому они отличались незамысловатостью, даже порой наивной простотой. Спиричуэлс обычно состоит из строфы, где организующую роль играет рефрен. В результате изучения музыкальных образцов жанра, исследовательских трудов обозначим наиболее характерные черты африканской музыки, свойственные и жанру спиричуэлса [3]:

1) широкое употребление антифонной формы «вопроса и ответа», где вопрос – это эмоциональный возглас священника, а ответ – хоровая фраза;

2) коллективная импровизационность – характерна для ответа хора;

3) почти во всех спиричуэлсах преобладает характер танца, что подчеркивает ритмическую и динамическую активность;

4) преобладающая роль ударных, так как в Африке присутствует большое количество разновидностей ударных инструментов; при их отсутствии в пение добавлялись ритмичные хлопки и притопывания;

5) полиритмия и полиметрия; развитие посредством коротких ритмомелодических ячеек; принцип неограниченной повторности в открытых структурах; эффект монотонности, оказывающий гипнотическое воздействие;

6) песнопениям свойственна «скользящая» температура, где используются интервалы меньше полутона; эта «подвижность» связана с языковыми особенностями африканских народов, которые относятся к типу тональных, где смысл слова или фразы зависит от той или иной интонационной окраски; отсюда ярко выраженное вибрато и глиссандо, повлиявшие на ладогармоническую систему афроамериканской музыки [3].

В настоящее время мы встречаемся с исполнением концертного спиричуэлса, создаваемого аранжировщиками и композиторами. Фрагмент из такого спиричуэлса с участием иностранных студентов представлен на X Лазаревских чтениях «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: игровой универсум традиции».



**Рис. 3. Запись выступления выступления на X Лазаревских чтениях:  
А. Барматина, А. Сагитова (510 ДХ), М. Хебу, А. Фаустино, М. Мухонго (381 ОСИ, Ангола)**

Спиричуэлс значительно повлиял на зарождение, формирование и развитие джаза. Многие произведения этого жанра используются джазовыми музыкантами в качестве тем для импровизации. Как пишет Ю. Верменич: «Наиболее популярные из их числа среди джазменов – это “Swing Low, Sweet Chariot”, “Go Down, Moses”, “Nobody Knows The Trouble I’ve Seen” и “Down By The Riverside”, а тема “When The Saints Go Marching In” является своего рода гимном традиционного джаза (диксиленда)» [1].

Подводя итоги, мы объединили все вышесказанное в таблицу, выделив главные сходства и отличия русского и африканского жанров.

#### Духовный стих и спиричуэлс: сравнение жанров

Критерий	Духовный стих	Спиричуэлс
<i>Возникновение</i>	XV век	XVIII – XIX века
<i>Принадлежность</i>	Религиозная	Религиозная
<i>Сюжет</i>	Канонические христианские и апокрифические тексты	В основном библейские сюжеты
<i>Исполнители</i>	Калики переходящие – паломники Исполнялся солистом а капелла, повествование велось от первого лица	Рабы Исполнялся хором а капелла, повествование велось от лица народа
<i>Функция</i>	Поддержание христианской веры среди населения	Поддержание собственного морального духа
<i>Отношение к слову</i>	Слово является главным компонентом	Преобладание музыки над словом
<i>Музыкальная основа</i>	Функционально-гармонические отношения, элементы куплетно-вариационной формы, кварто-квинтовые соотношения	Кварто-квинтовые соотношения, микрохроматика, полиритмия, большое значение уделяется ударному сопровождению
<i>Современность</i>	Публично исполняются народными коллективами и в среде старообрядцев (раскольников)	Сочинения исполняются певцами, хоровыми коллективами, госпел-хорами на концертных площадках

Несомненно, игровое, театральное начало ярко проявляло себя именно в жанре спиричуэлса и практически не отразилось, на наш взгляд, в духовном стихе. Спиричуэлс имеет вопросо-ответную (респонсорную) структуру в диалоге проповедника с прихожанами. Зачастую пение сопровождалось хлопаньем в ладоши, топаньем, реже – танцами.

Итак, рассмотрев два родственных по тематике духовных жанра, отметим несомненную пользу от проведенного исследования. В профессиональной деятельности дирижера академического хора представляется чрезвычайно важным освоение образцов не только классической академической музыки, но и народных песнопений – различных по происхождению и национальному колориту. Народная музыка всегда отличается яркостью, краткостью, узнаваемостью, запоминаемостью и вызывает огромное сожаление исключение дисциплины «Народное музыкальное творчество» из учебного цикла предметов ЧГИК с 2023 г. Нельзя прерывать генетическую память предков, становиться «Иванами, не помнящими своего родства». В век прогрессивных электронных технологий, в мире гаджетов и соцсетей особенно остро звучит тема утраты ценностных ориентиров своих предков, своих корней, что актуально, по отзывам, и для ангольской молодежи. В народной музыке заложена огромная сила, устремленная на много веков вперед. Помимо силы духа, красоты текста и мелодий, она несет непреходящие ценности – семьи, Бога, дружбы, честности. Народная музыка способна передать информацию об истории быта, мировоззрении, укладе наших предков, отличается поразительной концентрацией текста, средств выразительности, универсальностью в передаче смысла и содержания. Сравнение двух самобытных фольклорных жанров с разных континентов –

русского духовного стиха и негритянского спиричуэлса, так по-разному поющих об одном и том же, – яркое тому доказательство и подтверждение.

#### **Список литературы**

1. Верменич, Ю. Т. Джаз История Стили Мастера / Ю. Т. Верменич. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. – 608 с.
2. Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI – XIX веков / сост., вступ. ст., примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. – Москва: Моск. рабочий, 1991. – 351 с. – (Из кладовых мировой поэзии).
3. Доценко, В. Р. История музыки латинской Америки XVI – XX веков: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / В. Р. Доценко. – Москва, 2014.
4. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Конен; ред. Е. Сазонова. – Москва: Совет. композитор, 1984. – 310 с.
5. Рахманова, М. П. Духовный стих. Взаимодействие устной и письменной традиций / М. П. Рахманова // Музыкальная культура Средневековья: тез. и материалы докл. конф. Вып. 2. – Москва: МГК, 1992.
6. Там, в саду при долине...: традиционные народные песни Верхнеуральского района Челябинской области: материалы фольклорных экспедиций [ноты, текст]: учеб.-практ. пособие / запись, нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. О. Л. Юровской, А. А. Зырянова. – Челябинск: Центр традиционной культуры Южного Урала, 2018. – 204 с.
7. Федоровская, Н. А. Духовный стих в русской культуре: дис. ... д-ра искусствоведения: 24.00.01 [Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена] / Н. А. Федоровская. – Владивосток, 2010. – 390 с.
8. Федотов, Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Г. П. Федотов. – Москва: Прогресс, 1991. – 192 с.
9. Черевань, С. В. «Сказание о Невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в философско-художественном контексте эпохи: монография / С. В. Черевань. – Челябинск: ЧГАКИ, 2006. – 175 с.

УДК 78.01(51)

**Чжан Цзяньнань**

*Белорусский государственный университет  
культуры и искусств, Минск*

### **ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ШАНХАЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Вот уже многие столетия один из важнейших городов Китая – Шанхай. В наши дни это финансово-экономический центр страны, мегаполис международного значения, в котором находится один из самых крупных в мире портов. Вместе с тем Шанхай знаменит не только торгово-промышленными комплексами, развитой современной инфраструктурой, но и богатой историей своего развития, насыщенной политическими и культурными событиями. Именно с начала XX в. за Шанхаем, который тогда окрестили «Дальневосточным Вавилоном» и «Парижем Азии», закрепилась слава культурного центра Китая. По сути, город стал своего рода мостом между Западом и Востоком, так как из всех китайских городов именно он в то время был наиболее открыт влияниям западной цивилизации.

Культурная жизнь Шанхая в первой половине XX в. отличалась насыщенностью и разнообразием. Этому естественным образом способствовали происходящие социальные явления, в частности, достаточно интенсивный процесс эмиграции. Показательно, что стремление попасть в Шанхай отмечается как на «локальном» уровне (имеются в виду переезды жителей из разных провинций

Китая, особенно соседних Чжэцзян и Цзянсу), так и межгосударственном (речь идет об эмиграции из ряда стран: СССР, в частности из России, США, Латинской Америки). Так происходило взаимодействие собственно китайских (шанхайских) традиций и историко-культурных ценностей, привнесенных средой эмигрантов, гастролирующими деятелями искусства, представителями науки и религии других стран. Подобное взаимное влияние способствовало формированию стилистического многообразия шанхайской культуры, обогащению национальных китайских традиций и обычаев различными элементами мировых культур.

Существовавшая в Шанхае в начале XX в. индустрия развлечений и досуга способствовала распространению разных видов искусства. Так, активное развитие в этот период получают драматический театр, кинематограф, музыкальное искусство, архитектура, литература.

Отметим значимые события в музыкальной среде, происходившие в Шанхае в первой половине XX в.

В 1897 г. возник Шанхайский общественный духовой оркестр, в последующем на его основе был создан первый симфонический оркестр в Китае – Шанхайский муниципальный оркестр, до сих пор являющийся одним из ведущих музыкальных коллективов Дальнего Востока. Именно его появление послужило важным шагом в развитии симфонической музыки в Китае. Концертная программа оркестра включала в себя симфонические сочинения разных жанров, камерно-вокальную музыку, фрагменты оперной и балетной классики. Существовала целая система абонементов, летних и зимних концертных сезонов [3].

Следует отметить, что изначально состав исполнителей Шанхайского симфонического оркестра включал в себя только музыкантов европейских стран, а дирижерами в разные годы был немец Р. Бук, итальянцы М. Пачи, А. Фoa, Альбертини.

Важно отметить, что на этапе «освоения» традиций западного музыкального искусства, в качестве приглашенных деятелей (исполнителей, преподавателей) были зарубежные музыканты, а исполняемые ими произведения принадлежали преимущественно европейской, американской и русской композиторским школам. Яркими музыкальными событиями в жизни Шанхая были концерты музыкантов-гастролеров. С успехом проходили выступления американских музыкантов – трубача Б. Клэйтона, скрипача Я. Хэйфеца, пианиста Л. Годовского, австрийского скрипача Ф. Крейсlera. При этом концерты имели направленность на слушательскую аудиторию, состоящую не только из иностранцев, проживающих на территории Китая, но и на китайскую публику.

Показательно, что и в системе образования происходили схожие тенденции и процессы, отмеченные в исполнительском искусстве.

Началом становления профессионального музыкального образования в Китае принято считать открытие Национальной консерватории в Шанхае (27 ноября 1927). Это учебное заведение, менявшее в разные годы свое название (Национальная музыкальная школа, Филиал Национальной консерватории и др.), – не только первое и старейшее высшее музыкальное учебное заведение, но и одно из престижнейших в стране.

Ведущими педагогами консерватории были приглашенные специалисты, среди которых немецкий педагог, композитор и исполнитель В. Френкель. Примечательно и то, что первый директор Шанхайской консерватории и автор новой учебной программы Сяо Юмэй, обучался в консерватории Лейпцига, следовательно, в основу образовательных дисциплин китайского вуза были положены принципы немецкой системы преподавания.

Расцвет музыкальной культуры в Шанхае во многом был связан с деятельностью русской творческой интеллигенции, эмигрировавшей в Китай после Гражданской войны [2]. Так, в свое время Шанхай посетили знаменитый певец Ф. Шаляпин, певица оперетты Е. Орловская, выдающийся пианист В. Горовиц. Постановки труппы «Русского балета», действовавшей в Шанхае в период 1934–1946 гг., основывались на самых известных спектаклях мирового классического балета.

В Шанхайской консерватории преподавали известный пианист Б. Захаров, заложивший основы классической фортепианной школы в Китае [1], Б. Лазарев, З. Прибыткова, С. Аксаков, выступавший вместе с Шаляпиным в опере Шанхая профессор вокального факультета В. Шушлин, музыковед и композитор А. Черепнин, который с 1934 по 1937 г. возглавлял данное учебное заведение.

Значительный интерес у публики Китая вызывало джазовое искусство, а выступления джазовых оркестров под управлением О. Лундстрема и П. Шевцова, джаз-бэнда С. Ермолаева неизменно пользовались огромным успехом.

В последующем китайские музыканты, получившие соответствующее образование у себя на родине либо стажировавшиеся за рубежом, нередко свою исполнительскую деятельность строили на европейском и американском музыкальном репертуаре.

Вместе с тем национальная музыкальная культура Китая также находилась в сфере интересов китайских музыкантов. Например, известный композитор Нэ Эр, сотрудничавший со звукозаписывающей компанией в Шанхае, в своем творчестве акцентировал внимание на революционной и патриотической тематике, создавая сочинения в новом для Китая жанре массовой песни. При этом его произведения в то же время отражали стилистические особенности народной музыки и имели яркий национальный характер. Представители «Общества исследователей национальной музыки» Шанхая ставили своей задачей привлечение внимания современных музыкантов к традиционной музыке Китая.

Позднее в творчестве китайских композиторов в органичном единстве нашли претворение стилевые черты национальной и западной музыки, а изучение не только зарубежной, но и китайской традиционной культуры стало неотъемлемой частью профессионального обучения в рамках образовательных программ учебных заведений и исполнительского искусства Китая.

Важно отметить, что западная музыка не была предметом простого копирования и стилизации, а скорее выступала в качестве культурного опыта, преломленного сквозь национальное видение. Подобных взглядов на музыкальное искусство придерживались музыканты Сяо Юмэй, композитор и преподаватель, профессор Шанхайской национальной консерватории Чэнь Хун, музыковед и глава шанхайского «Музыкального общества Великой гармонии» Чжэн Цзиньвэнь.

Подводя итог, отметим, что музыкальное искусство Шанхая первой половины XX в. отличается интенсивным развитием, открытостью к реформам и современным достижениям западной культуры, опирается на профессиональное становление композиторских и исполнительских школ, следует принципам научно-теоретического осмысления значения музыкальных традиций Китая и путей дальнейшего развития китайской музыки.

#### **Список литературы**

1. Хуан Пин. Борис Захаров (1888–1943) и его роль в становлении китайской фортепианной школы / Хуан Пин // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 74-1. – С. 527–531.
2. Чжан Цзунху. Русское дворянство и восточноазиатская культура в Шанхае (1917–1949) / Чжан Цзунху, Цзян Яньхун // Верхневолжский филологический вестник. – 2020. – № 1. – С. 160–174.
3. Янь Ян Пути развития Шанхайского симфонического оркестра (к 140-летию со дня основания) / Янь Ян // European Journal of Arts. – 2019. – № 3. – С. 55–62.

## **ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О НАЦИОНАЛЬНОМ НАРОДНОМ ОРКЕСТРЕ «НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВПЕЧАТЛЕНИЙ»**

Китайский исследователь XX в. Сяо Юймэй в статье «Возрождение национальной музыки я вижу» пишет: «Китайская национальная музыка может продемонстрировать дух времени, мысли и эмоции современных китайцев» [цит. по: 1, с. 15]. Развитие и массовая доступность сначала кинематографа, а затем и телевидения дали новые возможности в создании, фиксации и распространении национального музыкального наследия, позволив по-новому раскрыть всю красоту и богатство самого инструментария, исполнительства и композиции.

Документальный фильм «Впечатление о национальном оркестре» – результат шести лет подготовки, создания сценария и трех лет репетиций центрального национального оркестра. Дирижер Ван Чао считает, что этот фильм – серия небольших произведений, создающих максимально полное представление о национальной музыке Китая [2].

Начало проекта, презентующего на экране народно-инструментального искусство, было положено в 2008 г. Идейным руководителем проекта является художественный руководитель центрального национального оркестра Ван Чао. Его целью в создании фильма было желание познакомить зрителя с национальным инструментальным репертуаром, отражающим, с одной стороны, богатую культурную историю, а с другой – современные тенденции в интерпретации национальной музыки Китая.

Центральный национальный оркестр, основанный в 1960 г., является крупнейшим и наиболее крупным коллективом китайской народной музыки в стране и за рубежом. В последние годы с участием этого коллектива созданы и выпущены многочисленные национальные мюзиклы, концерты, национальная симфоническая звуковая картина «Сунь Ят-сен», первая в мире национальная инструментальная драма «Сюань Цзан», «Путешествие на запад» и др. В процессе подготовки к съемке фильма участники центрального национального оркестра вели совместную работу со многими учеными, музыкантами, мастерами по изготовлению музыкальных инструментов в Дуньхуане с целью восстановления древних китайских музыкальных инструментов, существовавших тысячи лет назад. Целью этой работы было стремление участников оркестра продемонстрировать современным зрителям тембральную красоту древних музыкальных инструментов, реконструкция которых способствует сохранению традиционной китайской культуры и искусства, пониманию значимости и ценности истории китайской музыки.

В 2013 г. стать главным режиссером документального фильма «Национальная музыка впечатлений» согласился за символическое вознаграждение известный китайский режиссер-документалист Ван Чао. Вэй Чжоу отмечает: «Ван Чао – самый творческий режиссер в Китае, создатель компании инновационного художественного развития» [3, с. 33]. В фильме «Национальная музыка впечатлений» Ван Чао предложил соединить пение и инструментальную музыку, так как считал, что постепенно из жизни народа исчезает вся народная музыка, а фильм может создать идеальную модель аудиовизуальной презентации китайской национальной музыки для всего мира.

Остановимся на основных концепциях, реализованных в фильме о народно-инструментальном искусстве Китая:

1: Кто хозяин музыки? Сами по себе музыкальная композиция, музыкальный инструмент, уровень мастерства, техническая состоятельность ничего не значат. Душа музыки заключается в чувствах исполнителя, в его духовном воспитании, в внутреннем мире и способности эти выразить.

В фильме «Национальная музыка впечатлений», как в спектакле, на сцене взаимодействуют музыканты, композиторы, дирижер, зрители. Участники проекта рассказывают свои истории и исполняют музыку, раскрывающую их внутренний мир. Музыканты больше не являются просто исполнителями на музыкальных инструментах, они являются носителями культуры, трансляторами и хранителями национальной музыки.

2. Национальная музыка является наследием. Композитор Цзян Ин создал композиции специально для фильма «Национальная музыка впечатлений», воплотив в них идеи эпохи, плюрализма и национализации. В музыке фильма Цзян Ин придает национальному инструментальному искусству благородный, модный и романтический характер, а также создает атмосферу, раскрывающую исторический путь китайской культуры. Тем самым композитор показал новый взгляд, новое поле для творчества и изучения национальной музыки в наше время.

3. Национальная музыка – это миссия. Фильм «Национальная музыка впечатлений» показывает особенности национальных инструментов. Выходя за рамки эстетических ожиданий зрителей, режиссер говорит на символическом языке, торжественно и свято, помогая музыкантам позитивно оценить свою духовную историю и воссоздать жизнь предков.

4. Красота музыки в неведении. Фильм начинается вне сцены. В фойе, у лифта, в кафе, рядом со зрителем случайно льется музыка «Впечатление нации». Режиссер искусством поведения создает атмосферу или, иными словами, говорит: музыка не может заменить вам жизнь, чтобы двигаться вперед, но она может заставить вас мыслить и чувствовать.

5. Восстановление дуньхуанских музыкальных инструментов. Для фильма были реконструированы по фрескам Дуньхуана древние музыкальные инструменты. Всего более 50 видов, более 80 музыкальных инструментов полностью восстановлены и теперь музыкальные инструменты с двух тысячелетней историей можно увидеть не только в живописи, но и услышать их голоса.

Таким образом, фильм основан на чисто национальной классической музыке, исполняемой на восстановленных древних музыкальных инструментах. С точки зрения композиции, фильм выходит за рамки традиционного концертного «образцового» стиля письма и создается как единая «драматическая серия». С точки зрения экспрессии исполнителю разрешается смотреть в лицо публике и рассказывать о своей музыкальной жизни; в оформлении сцены используется традиционная тушь.

Фильм «Национальная музыка впечатлений» – высокохудожественное произведение, где мы видим не привычный вариант традиционного исполнения традиционной китайской музыки, а впервые – полноправное участие исполнителей в сюжетной линии. Это позволяет приравнять фильм к новой форме – национальной музыкальной драме.

#### **Список литературы**

1. Дай, Минь. Исследование новой китайской музыкальной мысли современности / Минь Дай. – Цзинань: Шаньдунский педагогический университет. – 2010. – № 3. – С. 15–20.
2. Национальная музыка впечатлений: фильм. – URL: <https://www.bilibili.com/video/av10468020/>. – На кит. яз. (дата обращения: 15.10.2021).
3. Чжоу, Вэй. Впечатления от «Национальной музыки впечатлений» / Вэй Чжоу // Отчет об информации на мировом рынке. – 2013. – № 34. – С. 32–43.

## ИГРОВОЕ НАЧАЛО В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЧЕЛЯБИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (ПРЕМЬЕРЫ 2021 ГОДА)

В творчестве композиторов Челябинска значительное место занимают хоровые сочинения. Каждый автор вносит свой вклад в развитие этой сферы. При создании музыки в процессе поиска первоисточника одни композиторы обращаются к шедеврам мировой литературы, другие – к духовным текстам. Кому-то из музыкантов ближе жанр хоровой миниатюры, иные создают крупные циклические произведения.

Важно отметить сотрудничество с Челябинским камерным хором им. В. Михальченко (художественный руководитель и главный дирижер лауреат международных конкурсов, профессор ЧГИК О. П. Селезнева). Самые важные события в жизни Челябинского отделения Союза композиторов России связаны с этим коллективом – он является непременным участником концертов, пленумов, фестивалей, творческих встреч, юбилеев и презентаций. Многие произведения не были бы рождены, не будь в нашем городе хора им. В. Михальченко!

Почти каждый год Челябинский камерный хор исполняет новые сочинения композиторов нашего города, демонстрируя слушателям разнообразие авторских стилей и эстетических установок. Каждый композитор по-своему показывает видение явления материального и духовного миров. Отрадно отметить, что на этих концертах практически всегда звучат сочинения, созданные на основе народного творчества. И будь то цитата песни или наигрыша, воспроизведенный персонаж, сюжет из народной жизни, любование картиной родной природы – мы видим в этих новых сочинениях претворение многовековых традиций.

В этом году концерт хоровой музыки челябинских композиторов состоялся в Зале камерной и органной музыки «Родина» 22 ноября. В программу вошли 3 произведения, которые основаны на фольклоре, что выражено в образном и тематическом содержании:

1. Хоровая миниатюра «На золотом крыльце сидели» **Ларисы Долгановой** на народный текст;
2. Две сцены из первого действия хоровой оперы «Сказка о попе и работнике его Балде» **Полины Сергиенко** на стихи А. С. Пушкина;
3. Два номера из цикла «Двенадцать обработок русских народных песен» С. С. Прокофьева (переложение для хора **Татьяны Шкербиной**) – «Катерина» и «Чернец».

Первый автор – Лариса Долганова – является поистине мастером хорового жанра. В списке ее сочинений для хора есть духовная музыка, хоровые пейзажи, патриотические песни. Композитор часто обращается к детской тематике, и это не случайно. Долгие годы Лариса Валерьевна сотрудничает с Вокально-хоровой студией «Искорки» города Челябинска, а также с хором Детской школы искусств Челябинского государственного института культуры (руководитель лауреат международных конкурсов Виктор Васильевич Щипунов). Песня «Считалка» на известные слова – «На золотом крыльце сидели...» – написана по заказу Виктора Васильевича в 2013, а в 2020 г. отредактирована и впервые исполнена детским коллективом! Теперь же мы услышали ее в исполнении взрослого хора.

Удивительно музыкальное воплощение этого всем известного с детства текста! Каждый из нас впервые соприкасается с несметными сокровищами народной культуры именно с этих моментов – колыбельной матери, детских считалок и т. д. Композитор, используя феномен сквозного развития, разворачивает перед слушателями масштабную сцену, где есть все: робкое и неуверенное начало игры; активное взаимодействие всех участников действия; споры, ссора, кульминация и – разрешение конфликта. Вначале главный герой – ребенок – делает попытку произнести считалку, доходит до определенных слов и... начинает все заново! Он пытается четко и внятно произносить слова.



Ритм стиха трактован триольно (четверть и восьмая). Дети увлечены игрой. Яркими тональными красками расцвечена хоровая партитура (сопоставление H-dur и C-dur). Но постепенно игра разлагается. Усложняется изложение музыкальной мысли. Со слов – *«сапожник, портной»* – композитор применяет имитационную технику. Момент кульминации приходится на текст – *«говори поскорей!»*. В этот момент хор синхронно скандирует слова восьмыми длительностями. словно дети проявляют нетерпение в игре. После чего происходит распад звуковой массы на два пласта – остинатного «верха» женской партии и протяженных нот в мужской партии. Здесь явно происходит противостояние групп участников игрового действия. В процессе изложения партии меняются местами, но в итоге побеждают протяженные звуки. Выделяется эпизод с тремя солистами (своеобразное претворение функции трио), произносящими текст говорком – видимо, самые стойкие игроки не сдаются, и стремятся завершить начатое. Но это временное затишье сменяется взрывным tutti, которое вскоре рассыпается переключкой хора.

Второе сочинение – также близко миру детства. Великий Пушкин! Его сказки есть прямое отражение народного творчества. Как ни вспомнить шедевры оперного жанра, написанные Н. А. Римским-Корсаковым – «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»! К «Сказке о попе и работнике его Балде» – обращались несколько композиторов. Есть балет М. И. Чулаки (1940), опера Б. П. Кравченко (1974), и даже Дмитрий Дмитриевич Шостакович создал музыку к мультфильму (1978). Все три примера созданы в Ленинграде (ныне – Санкт-Петербург).

Челябинскому композитору Полине Сергиенко тоже понравился пушкинский Балда! Но П. Сергиенко написала не просто оперу, а **хоровую оперу!** Как говорит композитор, либретто она составляла сама. Тут то и обнаружилась главная особенность сказки Пушкина – огромная роль массовых сцен и народа. И главные герои этой истории всегда включены в это хоровое действие. Народ дает персонажам оценку – осуждает или одобряет.

Ныне в концертной программе прозвучали две сцены.

**Сцена № 1 – Вступление.** Как и положено в сказке, вначале мы слышим зачин. Он звучит на фоне органного пункта: хор причитает *«ой, да», «ой, татушки»* (мелодия написана на основе лидийского звукоряда; причудливо сочетаются-перемежаются I ступень лада и большая терция на VII пониженной ступени). Мы представляем себе рассказчика, который готовит основное действие. Слушатель невольно оказывается в своем детстве, когда мама или бабушка рассказывают сказку. Собственно текст А. С. Пушкина *«жил был поп»* – отражен в диссонантном тритоне, символизирующем внутренний конфликт персонажа. Напротив, Балда представлен в бравурном марше фортепианной партии и залихватских интонациях хора.

**Сцена № 2 – Живет Балда в поповском доме.** Она открывается скоморошью наигрышем солирующей флейты *riccio*, составляющей с фортепиано активный дуэт. Перед нами – обрисовка поповского дома, и все живущие в нем суетятся, снуют, – такая ассоциация возникает при восприятии хаотичного ритмического рисунка фортепиано. Хор же, напротив, звучит размеренно, крупными мазками-аккордами, неспешно комментируя обстановку. В «трагический момент» – *«только поп один Балду не любит»* – слышна жалоба, протяжные завывания, демонстрирующие страдания попа! Завершается сцена интонационно причудливой интригующей слушателя фигурой фортепиано.

Язык оперы Полины Сергиенко яркий, терпкий. Композитор, который не раз демонстрировал слушателям свое особое отношение к фольклору – еще раз нам показывает, как пронзителен народный юмор, как важно нам сохранять мудрые народные традиции. Полная премьера оперы предполагается в апреле 2022 г.

Создание Татьяной Шкербиной хорового переложения вокального цикла С. С. Прокофьева «Обработки русских народных песен для голоса с фортепиано» (ор. 104, слова народные – Две тетради, 12 песен, 1944) приурочено к 130-летию со дня рождения великого композитора. Само по себе сочинение

С. С. Прокофьева являет нам одну из важнейших линий в соотношении фольклора и композиторского творчества. В русской музыке пройден огромный путь от собирания образцов устного народного творчества, формирования сборников народных песен, их первых робких обработок в XVIII в., использования русской песни в оперных спектаклях, камерной музыке – до создания на основе фольклора авторских произведений в XIX столетии. Это масштабные полотна с цитатами народной музыки М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, композиторов-кучкистов, П. И. Чайковского, А. К. Лядова и т. д. В XX в. интерес к народной музыке разгорается с новой силой. И вклад С. С. Прокофьева очевиден. Интонационность протяжной лирической, колыбельной проникает во все жанры его творчества. Как отмечает В. Дельсон, «В значительной части своих произведений Прокофьев опирается на русские народно-песенные основы и “кучкистские” традиции» [1, с. 9].

В 12 песнях цикла мы видим разворачивающееся сценическое игровое действие, где есть все – монологи и диалоги, повествование и пейзажное описание. Но основная идея – это раскрытие трагической судьбы русской женщины. Перед слушателем проносится целая вереница женских портретов – будь то рассказ героини о своей горькой жизни или портрет русской красавицы. По сути это цикл с выстроенной драматургией [2], что подтверждается при анализе соотношения частей, наличии ярких кульминаций, содержании конфликтов и их разрешений. Так, выявляется идея ладотонального контраста частей, композиционного взаимодействия песен по принципу сочетания коротких и более развернутых частей цикла – в последних заключены наиболее трагические кульминационные точки.

Создавая переложение музыки Прокофьева, челябинский композитор сумел перевоплотить первоисточник яркими красками хоровой партитуры. В аннотации к изданию Т. Шкербина пишет: «Целью данной работы является расширение хорового репертуара музыкой Сергея Прокофьева». В работе Т. Шкербиной мы видим бережное отношение к тексту Прокофьева. В звучании хорового полотна челябинский композитор сумел передать каждую интонацию более ярко, сочно, а каждое созвучие расцвел тембровыми, регистровыми, штриховыми красками. В результате такого переосмысления образы, мысли укрупняются. Музыкант применяет разные приемы: имитация отдельных мотивов, фраз, гетерофонное ведение материала, расцвечивание мелодии созвучиями; встречаются моменты звукоподражания, матового звучания голосов (пения с закрытым ртом), наконец, переключки партий (иногда с эффектом эха), создающие иллюзию игры разных групп хора.

Важное значение приобретает то, что исполняется произведение уже не сольно, а хоровым коллективом, где мы видим множеством лиц, каждое из которых показывает нам свое воплощение персонажа. Ведь певец хора – это тот же артист, и его игра так же важна, как в любом театральном действе!

#### **Список литературы**

1. Дельсон, В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. – Москва: Совет. композитор, 1973. – 287 с.
2. Юровская, О. Л. Цикл обработок русских народных песен С. С. Прокофьева ор. 104: мир образов и драматургия / О. Л. Юровская // Прокофьевские чтения: сб. материалов всерос. науч.-практ. конф (6–7 окт 2018 г.). Вып. 2 / Челяб. гос. ин-т культуры; редкол. Е. Б. Долинская, Т. М. Синецкая, Т. Ю. Шкербина. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – С. 151–165.

## ИГРОВЫЕ МОДЕЛИ ЯЗЫКА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА

УДК 81`276

Алексеев А. Б.

Российская академия народного хозяйства и  
государственной службы, Москва

### МАГИЧЕСКИЙ И КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКА

Термин «языковая игра» был впервые использован крупным австрийским ученым философом и логиком Л. Витгенштейном, подошедшим к языку поистине глобально как к одному из основных экзистенциальных модусов человека. Согласно его представлению, «Говорить на каком-либо языке – значит жить» [4, с. 12]. С этой точкой зрения следует согласиться, если учесть, что человек – существо биосоциальное, а социализация без языка в принципе невозможна. Однако особенно точно правоту витгенштейновских слов демонстрирует, на наш взгляд, одна из наиболее удачных трактовок лингвофилософской проблемы связи языка и мышления: язык и мышление, не будучи абсолютно идентичными друг другу, находятся между собой в сложном взаимодействии, а поскольку знаменитый картезианский принцип гласит: ‘*Cogito ergo sum*’, то понятно, что язык – это онтологическая данность, не просто эпифеномен внешнего мира, но, говоря словами великого немецкого мыслителя, *дом бытия*.

Во многих национальных фольклорах и лингвокультурах закрепилось особое – как пиететное, так порой и пренебрежительное – отношение к языку, что объясняется многозначностью самого понятия «язык», в некоторых пословицах и поговорках фактически приравниваемому к болтливости (ср. «Язык есть, а ума нет», «Языком не торопись, а делом не ленись»; «Бабий язык – чертово помело» [7]).

Инстинктивно люди еще в древности осознали, что с помощью языка как орудия, инструмента познания («Язык разум открывает» [7]) и изменения мира можно сделать очень многое. Язык в состоянии уязвить, унижить, ранить не только индивида, но и – в современных условиях – истребить весь человеческий род. Неслучайно ученые ведут речь о коммуникативной стратегии аннигиляции – термина, произошедшего от латинской лексемы ‘*annihilatio*’ (рус. ‘полное уничтожение’) [10, с. 149], а также указывают на опасность так называемой риторики ненависти, *hatespeech*, способной спровоцировать глобальный конфликт, последствия которого в век атомной и водородной бомб нетрудно предугадать. В данной связи нельзя не согласиться с армянской народной мудростью, утверждающей, что «Язык строит и разрушает мир» [7], а следовательно, необходимо относиться с ответственностью к тому, что мы озвучиваем, по возможности применяя *экологичный подход* к языку и речи [9, с. 71].

Бережное обращение со словом актуально еще и потому, что язык в состоянии положительно воздействовать на психоэмоциональную сферу коммуникантов, и, скажем более, он уникальным образом способен вдохновлять людей на свершение великих поступков, давая им возможность добиться того, чего нельзя было достичь грубой физической силой даже в предшествовавшие исторические эпохи, для которых, казалось бы, идея *Soft Power* – на это указывает сам автор концепции *мягкой силы* – чужда [11, с. 4]. Тем не менее это не совсем точное представление о прошлом. В романе Р. Джованьоли «Спартак» читаем такие строки:

...[Спартак] думал о могуществе **волшебного слова «свобода»**, которое менее чем за один год подняло пятьдесят тысяч угнетенных, лишенных всех прав, всякого будущего, всякой надежды, огрубевших от своего униженного состояния, утративших человеческий облик. Слово «свобода» подняло их, сделало лучшими солдатами в мире, вселило в их души беззаветную храбрость, самоотверженность, сознание своего достоинства; и он думал о **чудесном, магическом свойстве этого слова**... [Там же, с. 296, выделение наше].

Филологу, как и любому другому человеку, так или иначе имеющему дело с языком, – поэту, писателю, журналисту, политику и т. д. – невозможно отрицать волшебную, магическую, сакральную, *креативную* силу некоторых слов, что соотносится с идеей создания мира, отраженном в Священном Писании, согласно которому в основу мироздания было положено Слово [3, с. 391]. Язык обладает креативной потенциалом, в том смысле, что он просто *создает дом бытия* или, как отмечалось ранее, *строит, моделирует мир* [см. также: 2, с. 82], но и *изменяет* его. Осознание этого все чаще побуждает ученых-гуманитариев, работающих в рамках смежных с филологией областей (в первую очередь социальной философии, социологии и политологии), обращаться к проблемам языка и в особенности языковых игр.

О том, что языковые игры, по сути, маркируют дискурс власти, свидетельствует Н. Н. Равочкин, отмечая такое важное свойство языка в игровом действии, как апелляция к дихотомическим – добавим, часто манипулятивным – оппозициям, например, «друг – враг», «добро – зло» [8, с. 48]. Автор убежден, что, обращаясь к языковым играм, акторы – будь то политики или представители сферы права – расширяют возможности сформировать для себя положительный имидж, а соответственно, и достичь успеха [8, с. 50].

По мнению О. С. Подольской, с помощью языковых игр говорящие создают языковую модель реальности, которая при определенных обстоятельствах становится более важной, чем действительность. Только прояснив языковые практики, можно надеяться понять мир социальных явлений [6, с. 4].

В заключение отметим, что в науке не существует единого понимания самого термина «языковая игра», который, кстати, на английский язык передается двумя весьма различными словосочетаниями – *language game* и *language play* [1, с. 138]. Дальнейшее изучение явления «языковая игра» в его широком понимании как лингво- и социокультурного феномена, т. е. *language game*, несводимого к игре слов или употреблению говорящим отдельных стилистических приемов (оксюморона, зевгмы и т. п.), неизменно актуально для всех гуманитарных дисциплин с их повышенным вниманием к трансформациям, происходящим в общественной жизни

#### Список литературы

1. Боголюбов, А. Ф. Bring Us Deliverance, Spy! (прочтение Марша шпионов Киплинга в условиях информационной войны и пандемии) / А. Ф. Боголюбов // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2020. – Т. 18, № 2. – С. 132–153.
2. Булгакова, А. А. Создавая новый мир: принципы трансмедийного сторителлинга в новостном дискурсе о пандемии COVID-19 / А. А. Булгакова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2021. – № 3 (42). – С. 82–90.
3. Бушин, В. С. Неизвестный Солженицын / В. С. Бушин. – Москва: Алгоритм, 2006. – 448 с.
4. Витгенштейн, Л. Культура и ценность. О достоверности: пер. с англ. / Л. Витгенштейн. – Москва: Астрель, 2010. – 250 с.
5. Джованьоли, Р. Спартак: пер. с ит. / Р. Джованьоли. – Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1954. – 494 с.
6. Подольская, О. С. Социально-философский анализ феномена языковых игр: дис. ... канд. филос. наук / О. С. Подольская. – Хабаровск, 2012. – 161 с.
7. Пословицы и поговорки про язык: сб. народной мудрости. – URL: <https://sbornik-mudrosti.ru/poslovicy-i-pogovorki-pro-yazyk/> (дата обращения: 04.10.2021).
8. Равочкин, Н. Н. Языковые игры в сфере политики и права: аналитические философы vs постмодернисты / Н. Н. Равочкин // Вестник МГПУ. Сер.: Философские науки. – 2020. – № 2 (34). – С. 46–53.

9. Тарасова, О. Д. Психосемантика и экологичность лексических единиц, обозначающих многогранность эмоций в русском, английском, немецком и французском языках / О. Д. Тарасова, П. А. Щербо // Теория и практика языкового взаимодействия. – Москва, 2021. – С. 67–72.

10. Шейгал, Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. – Москва: Гнозис, 2004. – 326 с.

11. Nye J. 2004. Soft Power. The means to success in world politics. New York: Public Affairs. 191 p.

УДК 82-1:82.133.1

**Алилуева Е. С.**

*Челябинский государственный университет*

### **ИГРОВАЯ ФУНКЦИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В СОНЕТЕ А. РЕМБО «ГЛАСНЫЕ»**

Игра является естественным и уникальным видом деятельности человеческого сознания. Она позволяет человеку самосовершенствоваться и менять окружающую действительность. Этим обусловлен огромный интерес к игровой деятельности со стороны философов, лингвистов, психологов и других ученых.

Основоположителем термина «игра» в функционировании языка считается Людвиг Витгенштейн, для которого вся человеческая жизнь представляет собой совокупность языковых игр [1, с. 83]. В «Философских работах» он предлагает рассматривать любую деятельность человека как игру.

В. З. Санников в своей книге «Русский язык в зеркале языковой игры» говорит о языковой игре как отступлении от нормы, реализуемой в речи, учитывая особенности ситуации и собеседника. Он отмечает, что говорящий «играет с формой речи» – для усиления её выразительности [4, с. 2].

Игра слов как разновидность языковой игры показывает энергию языка, включает в себя столкновения, сближения, подмену, приращения и возникновение новых смыслов [2, с. 20].

В сонете Артура Рембо «Гласные» также можно проследить игру слов на примере цветообозначений, являющихся основными игровыми элементами связующей цепочки: автор – читатель.

Автор окрашивает гласные в разные цвета, утверждая, что ему известно появление данных звуков: Je dirai quelque jour vos naissances latentes [5, с. 74] («рождений ваших даты ещё открою я») [3, с. 145].

Можно предположить, что поэт обладал редкой особенностью – синестезией. Из первых строк сонета следует, что автор рассматривает гласные не просто как звуки, но и как цвета: «A – noir, E – blanc, I – rouge, U – vert, O – bleu» – «А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый, О – синий» [5, с. 74; 3, с. 145].

Далее автор раскрывает связь между буквами и образами. Каждый гласный звук зарождается как символ, объединяющий разные явления и предметы. Это могут быть как отдельные объекты, например горн, олицетворяющий звук «о», так и целая цепочка образов («кровь плевка, смех, гневом озаренный иль опьяненный покаяньем в час расплаты...») [3, с. 145].

Если мы рассмотрим синтаксис стихотворения, то увидим одну большую и сложную фразу, в которой составные части посвящены каждой гласной и разделены между собой точкой с запятой. Мы видим постоянное движение от буквы к слову, от слова к словосочетанию и от словосочетания к предложению. Таким образом, создается ощущение, что мы присутствуем при создании картины в стиле импрессионизма, которую каждый понимает на свой лад.

В первом четверостишии автор знакомит читателя с пятью гласными французского алфавита (в котором насчитывается их около 16) и окрашивает каждую из них в определенный цвет.

**Гласная «А» (А – фр.)** окрашена у Рембо в чёрный цвет – символ траура и тревоги.

В сонете она появляется как самая первая буква алфавита, но не в позитивном ключе, а в облики темной стороны. Рембо видит в этой букве боль, ужас и страх, сравнивая его с чёрным корсетом мух. Очевидно, корсет здесь несёт очень сильную эмоциональную окраску, показывая, насколько автору тяжело в душе, насколько внутренняя боль сдавливает его грудную клетку и насколько ему тяжело дышать. Это не просто корсет как красивое одеяние для женщин, это корсет из мух как нечто неприятное, вызывающее отвращение «над грудью зловонной» [3, с. 145]. Кстати, мухи не летают, они жужжат, как будто негативные мысли, не дающие покоя внутреннему миру поэта. Рембо решил сам придумать глагол жужжать – *bombiner*, соединив два глагола *bombilare* (лат.) и *bourdonner* (фр.) с этими же значениями, что ещё больше интригует читателя.

**Гласная «Е» (E [oe] – фр.)** окрашена в белый цвет – символ чистоты, невинности, естественности.

На смену тьмы всегда приходит свет, даже у Рембо, эта гласная приносит чистоту, белизну, гордость и мудрость «белых королей». Слово *vareurs* – «пары» противопоставляется слову *puanteurs* – зловония, смрад, что показывает, как эти внутренние терзания поэта улечиваются, сменяя сомнения и боль на гордость *des glaciers fiers* – «гордых ледников» и *frissons d'ombelles* – «дрожь зонтиков» [5, с. 74]. Заметим, что существительное *ombelle* дословно переводится как зонтик (соцветие растений, в котором цветоножки всех цветков одинаковой длины), визуальна напоминая веер или опахало, что мы и видим в литературном переводе М. П. Кудинова, и именно хрупкое. И это доказывает, что внутреннее состояние поэта излечивается от ран, нанесенных ему когда-то, но страх возвращения обратно к прежним переживаниям присутствует.

**Гласная «И» (I – фр.)** окрашена в красный цвет – символ жизни, молодости и здоровья.

Появление этой гласной с оттенком фиолетового (пурпурного цвета) знаменует внутренне освобождение от тяжелой ноши, которая не давала покоя. И словно какой-то бурный прорыв сквозь *sang craché* – «сочающуюся рану» и *rire des lèvres belles* – «смех красивых губ» дарует раскаяние и спасение, отождествляя красный цвет с рождением радости и ощущением полноты жизни [5, с. 74].

**Гласная «У» (U – фр.)** окрашена в зеленый цвет – символ удачи, гармонии и умиротворения.

Французская гласная U напоминает подкову, которая приносит счастье в образе *vibremens divins des mers virides* (*божественных вибраций зелёных морей*) учитывая тот факт, что слово *viride* – зеленый, заимствованное из латыни, придает особый акцент следующим строкам сонета:

**Paix** des pâtes semés d'animaux, **paix** des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux... [5, с. 74]  
*(Мир настбищ, мир морщин, что на челе высоком  
Алхимией запечатлен в тиши ночей ...)* [3, с. 145]

Рембо нарушает все каноны сонета, не допускающие любых повторов, кроме местоимений и служебных слов. Мы понимаем и поддерживаем идею автора использовать повторяемость слова *paix* – «покой, мир», которая создает гармоничную основу или начало в подготовке читателя к основной поэтической мысли.

**Гласная «О» (O – фр.)** окрашена в синий цвет – символ внутренней жизни и стабильности.

Рембо завершает своё произведение гласной «О», вызывающей к началу новой жизни при помощи пронзительного звука «Верховной» трубы «O, suprême Clairon plein des strideurs étranges...» [5, с. 74], подкрепляя это тем, что слово труба (горн) написано с большой буквы. В свою очередь громкий звук меняется на «Silences» – тишину во множественном числе и также с большой буквы, придавая ещё большую выразительность двум противоположным образам (шум и тишина), которые стоят на одной ступени по значимости в жизни Рембо.

В последней строке автор сравнивает гласную «О» с омегой, последней буквой греческого алфавита. Рембо пишет: «– O l'Oméga, rayon violet de Ses yeux» [5, с. 74] // *O Омега, фиолетовый луч её глаз*, открывая истинный смысл того, что поэт достиг просветления и чувства внутреннего понимания. Неспроста, он вводит цветообозначение *violet* – *фиолетовый*, символика которого означает мудрость и обретение тайных знаний.

Проанализировав стихотворение «Гласные», мы выявили элементы игры автора и читателя, в которой поэзия начинает обретать совершенно иной смысл – «метод ясновидения». Вырисовывается ясная картина перерождения столь юного и неопытного поэта в великого символиста, увидевшего в поэзии единое царство звуков, цветов и образов. Вероятно, стихотворение Артура Рембо имеет уровень более глубокого осмысления, оставляемый автором читателю, чтобы тот смог додумать и постичь высший смысл.

#### Список литературы

1. Витгенштейн, Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. – Москва: Гнозис, 1994. – 728 с.
2. Корниенко, О. А. Игровая поэтика в литературе: учеб. пособие / О. А. Корниенко. – Киев: Вид-во НПУ им. М. П. Драгоманова, 2017. – 242 с.
3. Рембо, А. В Зеленом Кабаре / А. Рембо. – Москва: Эксмо, 2005. – 352 с.
4. Санников, В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. – 2-е изд., испр. и доп. / В. З. Санников. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.
5. Richer J. 1972. L'alchimie du verbe de Rimbaud ou les Jeux de Jean-Arthur, essai sur l'imagination du langage. P.: Didier. 251 p.

УДК 81'373:821.161.1

**Бакулев М. В.**

*Миасский филиал Челябинского государственного университета, Челябинск*

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА: КОРПУСНЫЙ АНАЛИЗ

В исследовании рассмотрено функционирование слов – прямых обозначений концептов русской ментальности в художественных произведениях. Концепты «душа», «судьба», «авось», «совесть», «правда», «обида», «воля» дают представление о внутреннем мире человека, его взаимоотношениях с окружающими, восприятию человеком мира внешнего и своего положения в нем. Данные слова как имена концептов относятся к ряду ключевых в русской языковой картине мира [1, с. 12; 2].

С помощью Национального корпуса русского языка [3] выполнена выборка указанных имен концептов из текстов произведений русской классической литературы XIX в.: А. С. Пушкин «Капитанская дочка» (далее в таблицах – КД), Н. В. Гоголь «Мертвые души» (далее в таблицах – МД), М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» (далее в таблицах – ГНВ), И. А. Гончаров «Обломов», Ф. М. Достоевский «Идиот». Установлена частотность употребления имен концептов (табл. 1).

*Таблица 1*

**Частотность употребления имен концептов**

	Душа	Судьба	Авось	Совесть	Правда	Обида	Воля
<b>М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»</b>	44	17	5	7	27	1	7
<b>Н. В. Гоголь «Мертвые души»</b>	204	16	6	8	45	2	17
<b>И. А. Гончаров «Обломов»</b>	143	28	9	17	61	8	47
<b>Ф. М. Достоевский «Идиот»</b>	92	41	1	31	190	13	22
<b>А. С. Пушкин «Капитанская дочка»</b>	13	15	8	6	12	1	18
<b>Общая частность</b>	<b>496</b>	<b>117</b>	<b>29</b>	<b>69</b>	<b>335</b>	<b>25</b>	<b>111</b>

Концепт «душа» имеет максимальную частотность в совокупности рассмотренных текстов (496), первое место среди других концептов в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» (204) и романе И. А. Гончарова «Обломов» (143). Концепт «правда» занимает вторую позицию по общей частотности (335) и первое место в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (190). Концепт «судьба» занимает третью позицию по общей частотности (117).

Анализ словосочетаний с именами концептов позволяет выявить их образные, ценностные признаки. Концепты регулярно выражаются антропоцентрическими метафорами, олицетворениями, эпитетами, фразеологизмами.

Актуализация концепта «душа» в рассмотренных произведениях литературы чаще всего происходит в ситуации обращения к близкому человеку: «Поцелуй меня, **душа**, смерть люблю тебя!», «**Щи, моя душа**, сегодня очень хороши!» («Мёртвые души»). В русской языковой картине мира душа – «бессмертная жизнетворная сила человека в единстве разума, воли и чувства». «Д. – та сила, которая стремлением к целостности, цельности и целостности личности объединяется с миром духовно и соборно, являясь воплощением духа в теле и определяя меру душевности – женской ипостаси духа («муж – голова, жена – душа»)» [2, т. 1, с. 237–238]. В табл. 2 рассмотрим употребление словосочетаний с этим концептом.

Таблица 2

**Употребление словосочетаний с концептом «душа»**

Выражение	Частотность	Произведения
Душа моя	9	ГНВ, МД, «Идиот»
Честная (честнейшая) душа, добрая (добрейшая) душа	2	«Обломов», «Идиот»
Жить душа в душу, в чем душа держится, молить о спасении души, душа сияла, чистая душа, душа требует, душа спряталась в пятки, мертвые души, душа бессмертна, болеющая душа, душа рвется, душа замерла; душа черная, грязная; душа вылетит	1	КД, ГНВ, МД, «Обломов», Идиот

Словосочетания с именем концепта «судьба» передают представление о предопределенности жизненного пути человека, о его покорности происходящему: судьба – «Божий суд (предопределение) в жизни человека, народа и мира, неотменный приговор (часть) и решение (у-часть), конкретные и предназначенные (доля) однажды и навсегда, личные (при-частие) или совместные (с-частье)» [2, т. 2, с. 351]. «Сама **судьба решила** над ним сжалиться» (Н. В. Гоголь «Мертвые души»). «Явно **судьба заботится** о том, чтоб мне не было скучно» (М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени») (см. табл. 3).

Таблица 3

**Употребление словосочетаний с концептом «судьба»**

Выражение	Частотность	Произведения
Неизвестность/ расспрашивать/ о судьбе; моя/своя судьба	3	КД, ГНВ, «Идиот»
Сама судьба	2	МД
Судьба свела, другая судьба, не судьба, судьба разлучила, судьба переменилась, судьба завела, влияние на судьбу, судьба соединена, послан судьбою, судьба свела, судьба заботится, судьба приводила, в руках судьбы, судьба помиловала, судьба-индейка, гонимый судьбою, судьба распорядилась, какими судьбами, благословляет судьбу, не простой судьбой, исковерканная судьба, в судьбе, решение судьбы, господин судьбы	1	МД, КД, ГНВ, «Обломов», «Идиот»



С концептом «судьба» в русской языковой картине мира соотнесен «авось» – «осуждаемая со стороны (извне), но субъективно оптимистическая оценка предполагаемых действий, связанная с безрассудной надеждой на естественный, при этом сиюминутно благоприятный исход событий» [2, т. 1, с. 19]. Герои произведений упоминают «авось» в надежде на случайную удачу, на Божью помощь в деле, как синоним к словам *может быть, возможно*. «Что будет, то будет; **авось** бог не оставит!»; «Не тужи, Савельич: бог милостив; **авось** увидимся!» (А. С. Пушкин «Капитанская дочка»). «Ступай, батюшка, отсюда, зайди куда-нибудь, встань за дверь в уголок и поплачь, вспомни свою прежнюю невинность, **авось** бог простит» (Ф. М. Достоевский «Идиот») (табл. 4).

Таблица 4

Употребление словосочетаний с концептом «авось»

Выражение	Частотность	Произведения
Авось увидимся, авось-либо	3	КД, МД
Авось утихнет, авось обойдутся, авось бог простит	1	КД, «Обломов», «Идиот»

Актуализация концепта «совесть» в устойчивых выражениях демонстрирует все оттенки его смысла. Герои произведений постоянно упоминают свою совесть или совесть собеседника, оценивая поступки. Совесть в русской языковой картине мира – «личное со-знание, нравственно оценивающее все проявления добра и зла в единстве чутья и чувства, души и духа, вызывая со-чувствие и активное со-участие в общем деле» [2, т. 2, с. 286]. «Совесть моя была чиста; я суда не боялся; но мысль отсрочить минуту сладкого свидания, может быть, на несколько еще месяцев – утешала меня» (А. С. Пушкин «Капитанская дочка»). «Как не чувствовать мне **угрызения совести**, зная, что даром бремени землю, и что скажут потом мои дети?» (Н. В. Гоголь «Мертвые души») (табл. 5).

Таблица 5

Употребление словосочетаний с концептом «совесть»

Выражение	Частотность	Произведения
По совести, угрызение совести, своя совесть	4	«Идиот»
Совесть говорит\скажет, совесть чиста, на совести, упреки совести	3	ГНВ, «Обломов», «Идиот», МД
Моя совесть, скажи по совести	2	МД, «Обломов»
С беспокойной совестью, жертвовать совестью, на твоей совести, христианская совести, чист на своей совести, по истинной совести, совесть покойна, хороша совесть, борьба совести, надо совесть знать, собственная совесть, укор совести	1	КД, МД, ГНВ, «Обломов», «Идиот»

Концепт «правда» в первую представлен в ситуации обращения к собеседнику с целью узнать его мнение, получить его согласие, т. е. правда связана с человеком и оценивается в диалоге: «– **Не правда ли**, я была очень любезна сегодня? – сказала мне княжна с принуждённой улыбкой, когда мы возвратились с гулянья» («Герой нашего времени»); «Впрочем, если не любишь человека, зачем ему дурного желать, **не правда ли?**» («Идиот») (табл. 6). Правда в русской языковой картине мира – «основная категория славянской этики, идеально Божья правда – бытие, – мечта, представленная всегда в законченном виде. Цельное и целостное проявление идеала; дается благодатью и совершается любовью; основная форма выражения справедливости. Это добро, в оттенках представленное как проявление разума (правда-истина), духа (правда-справедливость) и воли (правда-мощь) в качестве единящей нравственной силы (правда-камень; краеугольный камень)» [2, т. 2, с. 82].

## Употребление словосочетаний с концептом «правда»

Выражение	Частотность	Произведения
(Не) правда ли	59	ГНВ, МД «Обломов», «Идиот»
Истинная правда	9	ГНВ, «Идиот»
Ей-богу правда	6	«Обломов»
Если (это) правда	5	«Обломов»
По правде сказать	4	ГНВ
Совершенная правда, если сказать правду, потерпеть за правду	3	МД, «Идиот»
Сущая правда, одна правда	2	КД, ГНВ, «Идиот»
Верой и правдой, правду сказать, горькая правда, святая правда, полная правда, правда последняя и торжественная, голая правда, правда-истина	1	КД, МД, «Идиот»

Концепт «обида» выражается в ситуациях личных отношений при несправедливом оскорблении, огорчении кого-либо. Обида в русской языковой картине мира – «уязвление души и сердца как следствие причиненного злой волей вреда или ущерба (в виде притеснения, угнетения, досаждения, поношения)» [2, т. 2, с. 530]. «Вы были замешаны в историю, по случаю нанесения помещику Максиму **личной обиды** розгами в пьяном виде» (Н. В. Гоголь, «Мертвые души»). «...произнесла она сдержанным голосом, и в голосе ее опять закипели **слезы обиды**» (И. А. Гончаров, «Обломов») (табл. 7).

Таблица 7

## Употребление словосочетаний с концептом «обида»

Выражение	Частотность	Произведения
Обиду сношу, сочувствую обиде, усиливала обиду, личная обида, не будут в обиде, сколько обид, тяжела обида, подавленная обида, слезы обиды	1	«Идиот», МД, ГНВ, «Обломов», КД

Концепт «воля» предстает и как высшая сила (божья), и как власть вышестоящего, и как свобода человека (табл. 8). Частотны выражения *воля ваша / твоя*, выражающие несогласие говорящего при нежелании спорить. В целом можно говорить о проявлении в литературных текстах семантики смирения. «Почему ж не посечь, коли за дело, на то **воля господская**» (Н. В. Гоголь «Мертвые души»). «А изволите вы писать, что сошлете меня свиной пасти, и **на то ваша боярская воля**» (А. С. Пушкин «Капитанская дочка»). В русской языковой картине мира воля – «основанная на чувстве и разуме активная и свободная способность человека удерживать цель действия в надежде на получение желанных результатов» [2, т. 1, с. 124].

Таблица 8

## Употребление словосочетаний с концептом «воля»

Выражение	Частотность	Произведения
Воля твоя, воля наша	3	КД, «Идиот»
Воля божья, воля ваша	2	МД, «Обломов»
Барская воля, воля начальства, воля господня, ваша боярская воля, воля господская, его воля, молодецкая воля, воля дана, полная воля, воля его, воля моя	1	КД, МД, ГНВ, «Идиот»

Использование корпусной методики дает возможность сопоставления роли национальных концептов в идейно-художественном замысле авторов. Предложенный подход актуален в формировании лингвокультурной грамотности школьников и студентов при обучении интерпретации литературных произведений с учетом этнокультурного фона.

#### Список литературы

1. Зализняк, Анна А. Константы и переменные русской языковой картины мира / Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. – Москва: Языки славянских культур, 2012. – 696 с.
2. Колесов, В. В. Словарь русской ментальности: в 2 т. / В. В. Колесов, Д. В. Колесова, А. А. Харитонов. – Санкт-Петербург; Златоуст, 2014. – Т. 1, 2.
3. Национальный корпус русского языка. – URL: <https://ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 16.01.2022).

УДК 81'342

**Глазкова С. Н.**

*Челябинский государственный университет*

**Герберсгаген Э. С.**

*Центр развития ребенка –  
детский сад № 108, Миасс*

### ФОНЕТИКА: ВСЕГДА ЛИ ИГРА ПОЛЕЗНА?

В статье анализируются типовые приемы фонетического разбора. Некоторым из них дается отрицательная оценка с позиций орфографии. Это случаи, при которых написание и произношение не совпадают. Основной аргумент авторов – вред многократного воспроизведения звука и его графического изображения в транскрипции. Хорошо запоминается многократно озвученное. Запоминается и первый графический образ слова по причине доминирования в современном мире визуальной перцепции. Авторы комментируют мнемонический казус дошкольного и начального школьного обучения: педагог анализирует отличие произношения и написания с целью запоминания написания, а запоминается многократно озвученное (произношение) и / или ошибочная буква, предъявленная письменно в виде транскрипции.

Работа над орфографией сложна, порой рутинна. Вполне объяснимо желание учителя и методиста разнообразить работу, чтобы сделать ее веселой и увлекательной. В погоне за удержанием интереса ребенка пособия, учебники, методические указания предлагают различные игровые приемы работы над орфографией. Одним из таких приемов является сопоставление *слышу – пишу* в самых разных вариациях. Статья посвящена такому противоречию: с одной стороны, ребенок должен точно слышать звуки, характеризовать, дифференцировать их; с другой – должен уметь переводить их в графический вид с учетом правил орфографии, что особенно трудно в случае несовпадения написания и произношения.

Безграмотность сегодняшних школьников обсуждается на самых разных уровнях. Однако проблема не решается, а лишь обостряется. Одной из причин считаем методический приоритет фонетических упражнений перед орфографическими. Процент людей с ведущей визуальной модальностью, по оценкам психологов, всегда высок и составляет 60–80 % от общего числа. А современный ребенок под диктатом визуального тем более сориентирован на зрительное восприятие. Незыблемым правилом классической методики орфографии всегда было предъявление только правильного, образцового написания слова и послогового, орфографически точного произнесения (в отличие от орфоэпического произнесения). Однако наблюдения за работой воспитателей в детском

саду показывают, что для фонетического анализа, во-первых, берут слова с гласными и согласными в слабых позициях, во-вторых, многократно проговаривают их для выделения звуков, что ведет к запоминанию на слух неверного орфографически облика слова. Так, например, не подходящие для фонетического анализа слова *медведь, огурец, машина, петух, снег* и др. дети так и запоминают: [м'идв'эт' / агур'эц / машына / п'итух / с'н'эк]. Методическая неточность дошкольных работников оборачивается в перспективе орфографическими ошибками школьника.

В школе частичный и полный фонетический анализ слова опять возвращает ребенка к произношению, а не к верному написанию. Ошибки закрепляются. Особенно опасными считаем упражнения с использованием письменной транскрипции (полной и даже частичной). Графический облик слова запоминается визуально, подкрепляется многократным орфоэпическим произношением. Это обеспечивает устойчивое запоминание орфографически неверного написания. И это уже не инициатива учителей. Такие упражнения предлагаются в массовых школьных учебниках. На рис. 1, 2 приведены примеры из учебника Н. А. Чураковой (Русский язык, 1 класс, Концепция «Перспективная начальная школа», допущен Министерством образования и наук РФ) [9, с. 65, 76, 77].



— Что же здесь необычного? — спросила Маша.  
Вернись к схемам на странице 52. Какие буквы гласных показывают, что ПЕРЕД ними — мягкие согласные звуки? Перечисли их! Буквы А и У входят в их число? Буквы А и У могут показывать, что перед ними — мягкие согласные звуки?

— А ведь мы будем писать буквы А и У после букв Ч и Щ, которые обозначают ТОЛЬКО мягкие звуки [ч'] и [щ'], — сказала Волшебница. — Значит, в этом правиле есть что-то необычное?

Перечитай правило ещё раз и дай ответ Волшебнице.

— А при чём здесь ударение? — спросила Маша, прочитав правило. — Значит, если звук НЕ под ударением, то мы должны писать по-другому?

— Если звук НЕ под ударением, мы ПОКА не знаем, как писать:

чАепитие? чИепитие? чЕепитие?

чАсовой? чИсовой? чЕсовой?

чАстица? чИстица? чЕстица?

Иллюстрация 1.1

65

Рис. 1. Учебник Русский язык, 1 класс (УМК «Перспективная начальная школа»)

### ОЧЕРЕДНОЕ ОТКРЫТИЕ: ПАРНЫЕ ЗВОНКИЕ НА КОНЦЕ СЛОВ ЗАМЕНЯЮТСЯ ГЛУХИМИ

Прочитай пары слов:

кра[б]ы — кра[п],  
уда[в]ы — уда[ф],  
носоро[г]и — носоро[к],  
удо[д]ы — удо[т],  
е[ж]и — ё[ш],  
дикобра[з]ы — дикобра[с].

1. Кра[п] — кар[п].
2. Уда[ф] — жира[ф].
3. Носоро[к] — жу[к].
4. Удо[т] — кро[т].
5. Дикобра[с] — утконо[с].
6. У[ш] — ё[ш] — ёр[ш].

Разные ли звуки на конце слов в каждой группе? Например, в первой паре слов? А во второй? А в третьей? В остальных?

Как будешь определять, какую букву писать на конце каждого слова? В первой паре слов Э РАЗНЫЕ БУКВЫ или одинаковые? А во второй паре? А в остальных? А почему же на конце слов в каждой паре слов ЗВУКИ ОДИНАКОВЫЕ? Запиши все пары слов буквами.

Рис. 2. Учебник Русский язык, 1 класс (УМК «Перспективная начальная школа»)

Как видим, ребенку предлагаются варианты написания *чаепитие, чаепитие, чаипитие, чеепитие; часовой, числовой, часовая; частица, честница, чистица; кра [п], уда [ф], носоро [к], дикобра [с], е [ш]* и др.

В учебнике Р. Н. Бунеева, Е. В. Бунеевой, О. В. Прониной (Русский язык. Первые уроки, 1 класс, Образовательная система «Школа 2100», рекомендован Министерством просвещения и науки РФ) тоже видим подобные примеры на рис. 3 [1, с. 35].



Рис. 3. Учебник Русский язык, 1 класс (УМК «Школа2100»)

В учебнике В. П. Канакиной (Русский язык, 1 класс, система учебников «Школа России», рекомендован Министерством просвещения и науки РФ) находим подобные примеры. На рис. 4 ниже дана подборка таких примеров [2, с. 43, 56 и др.].

**5. Сравни** звуковые и буквенные обозначения слов. Чем они похожи и чем различаются?

[й'эл'] ель	[ут'ук] утюг	[л'исá] лиса

**Обрати внимание!** Парный по глухости-звонкости согласный звук на конце слова может обозначаться разными буквами:

[ш]	[ш]	[т]	[т]
ёрш – ёж,		мёд – рот.	

**9. Прочитай.** В чём сходство и различие слов в каждой паре?

[п]	[б]	[ш]	[ж]
гриб – грибы		чиж – чижи	
[с]	[з]	[т]	[д]
глаз – глаза		сад – сады	
[к]	[г]	[ф]	[в]
рог – рога		лев – львы	

Рис. 4. Учебник Русский язык, 1 класс (УМК «Школа России»)

Не следует удивляться появлению у детей после подобных упражнений написаний *мьач, йэль, утюг, ёш, мёт, грип, глас, рок, чиш, сат, леф, гаф*.

Продолжим ряд примерами из Орфографической тетради М. И. Кузнецовой «Пишем грамотно», 2 класс, УМК «Начальная школа XXI века» (рекомендовано Министерством образования РФ).

В тетради немало упражнений с заданием *Поработай с транскрипцией, дай буквенную запись слов*. В качестве примеров приведем данную в учебнике транскрипцию: [пайэстка / замочик / залит'эт' / гн'издо / пакупат' / свитло / с'ирца / б'элачка / цв'иточик / л'источик / сасновый]. Много

упражнений с заданием исправить допущенные учеником ошибки. Примеры даны на рис. 5 ниже [4, с. 55, 61, 62 и др.].

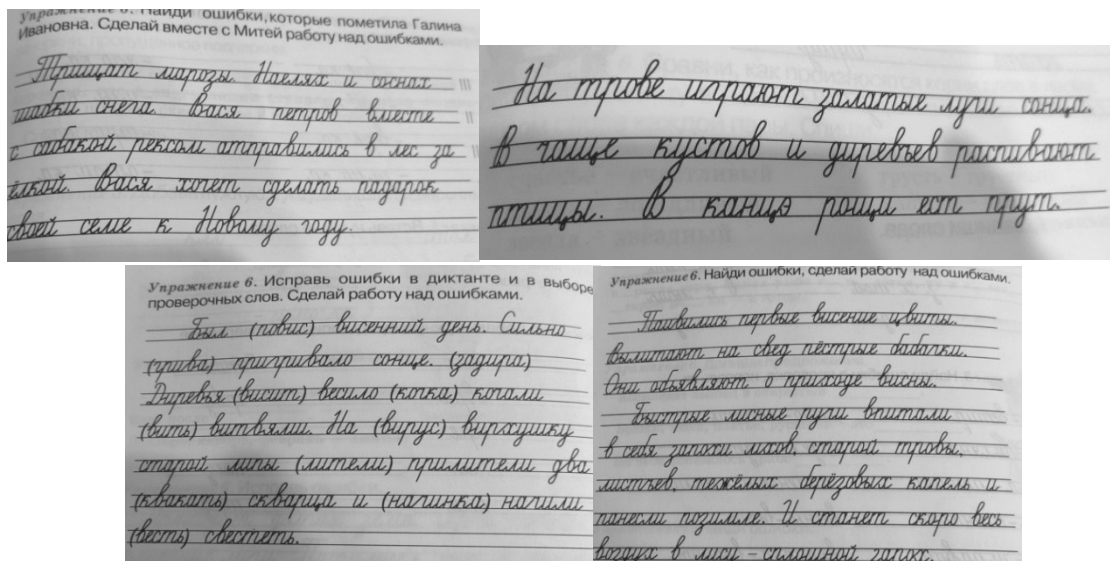


Рис. 5. Орфографическая тетрадь «Пишем грамотно», 2 часть (УМК Начальная школа XXI века)

Как видим, неверный облик слова, данный для проработки и исправления, имеет все шансы закрепиться в визуальной памяти школьника. Игровые приемы неверной проверки слова (солнце пригивало – грива; кочали – кочка и др.) вряд ли сработают на выработку орфографического навыка.

В учебнике русского языка для начальных классов «К тайнам нашего языка» М. С. Соловейчик и Н. С. Кузьменко (1, 2, 3 класс, УМК «Гармония», допущено Министерством образования РФ) тоже много примеров неверных написаний отдельных слов и слов в рамках текста, способствующих закреплению неверных написаний. На рис. 6 ниже даны фрагменты из учебника. Игровое задание *Найди и исправь ошибки* провоцирует, с нашей точки зрения, запоминание неверного облика слов: *надаче, за абедом, техонько, торелку, стинула, скольский, сгреп, варешка* и др. [7, с. 31, 47 и др.].

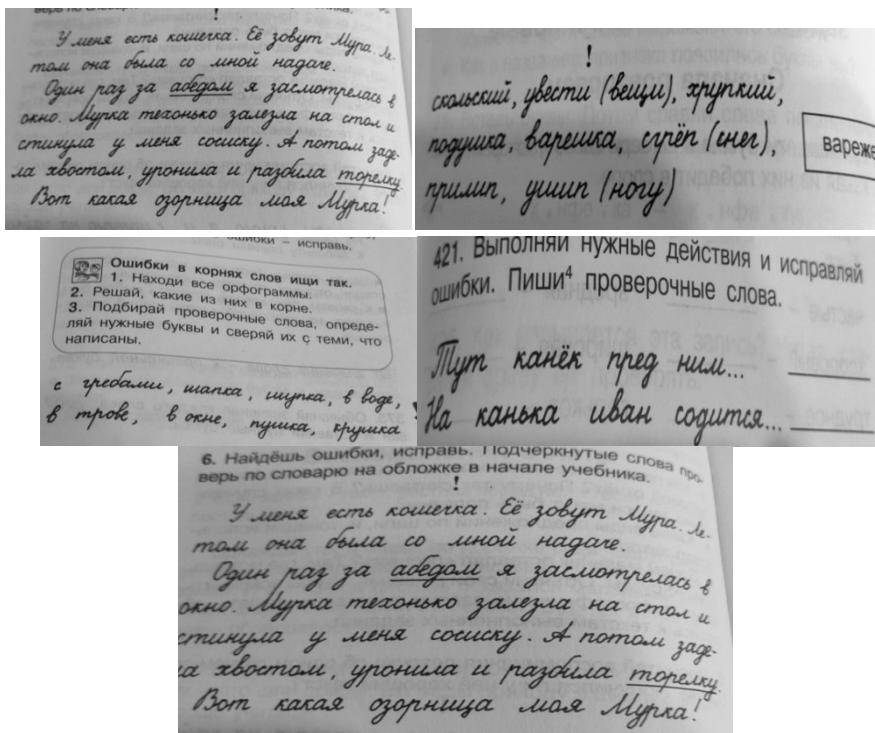


Рис. 6. Русский язык «К тайнам нашего языка», 2 класс, 1 часть (УМК «Гармония»)

Как представляется, общим местом методики обучения грамотному письму в начальной школе является положение о хорошем фонематическом слухе ребенка как обязательном условии. С этим утверждением не поспоришь. Неразличение звуков на слух, их плохое произношение ведет к замене букв на письме, их пропуску и др. орфографическим ошибкам. Однако названные ошибки являются быстро проходящими и чаще всего к концу первого класса исчезают, если речь не идет о серьезных психофизиологических нарушениях у ребенка. В то же время ошибки, связанные с базовыми правилами русской орфографии (правописание безударных гласных, правописание парных по звонкости // глухости согласных), остаются самыми частотными и устойчивыми. Они закрепляются на письме и не корректируются до окончания школы. Таким образом, большее зло – именно эти ошибки, именно с ними и надо вести пропедевтическую работу. Следовательно, нельзя допускать уже в детском саду в процессе звуко-слогового анализа ложный фонетический материал. В школе детям предлагается уже зрительно-слуховая версия слова – транскрипция. Школьные учебники и пособия тиражируют звуковые игры с опорой на транскрипцию. Кроме того, учащимся предьявляется орфографически ошибочный материал, что тоже влечет за собой неверное запоминание. Считаем непродуктивными перечисленные игровые методические приемы. От заданий подобного типа, очевидно, надо отказаться, чтобы не провоцировать учеников на орфографические ошибки.

Тем не менее учебники и пособия по Методике обучения орфографии русского языка настаивают на необходимости такого типа упражнений. Так, например, в одном из последних изданий по обучению русскому языку 2021 г. «Теоретические основы и методика филологического образования младших школьников» Н. В. Багичевой, Л. М. Кусовой и др. читаем: «Одним из упражнений, в котором наиболее полно и развернуто представлена структура сознательного орфографического действия, является фонетико-орфографический анализ (П. С. Жедек). Порядок проведения фонетико-орфографического анализа отражает реальный ход нахождения письменной формы слова, содержащего орфограммы, поэтому обучение этому виду анализа и систематическое его проведение подготавливает ребенка к выполнению орфографического комментирования при записи слов. Отличительные особенности фонетико-орфографического разбора следующие: а) выполняя его, ученик идет от звука к букве, а не от буквы к звуку; б) характеризуя звук, наряду с другими признаками школьник указывает на его позицию в данной словоформе; в) при переходе от звуков к буквам выделяются и характеризуются орфограммы, а также объясняется способ решения орфографической задачи» [8, с. 146]. Ни одно положение здесь не вызывает возражений. Фонематический подход с установлением сильной/слабой позиции фонемы, безусловно, научен и верен. Однако далее следует конкретный пример: «Ход рассуждений ученика оформляется в следующей записи:

- [д'] перед гласным – д
- [и] безударный – ? день
- [н'] перед гласным – н
- [о] под ударением – ё
- [к] на конце слова денька – к» [Там же].

Вот этот практический пример применения общего подхода к орфографии вызывает возражения. Как только ребенок называет звуки и/или их пишет, сразу включается механизм первого восприятия, который сильнее последующих, зрительно-слуховой образ фиксируется и запоминается.

В классическом учебнике Методика преподавания русского языка в школе наши мысли находят подтверждение: «Слуховая память заключается в запоминании на слух фонем в морфемах [Не звуков! Прим. авт.]. Осуществляется их запоминание в процессе письма, т. е. при передаче фонем с помощью букв. <...> Зрительная память проявляет себя при использовании различных видов спи-

сывания, а также диктантов со зрительной подготовкой. Речедвигательная (кинестетическая) память опирается на послоговое орфографическое проговаривание слов, в результате которого закрепляется фонемный состав изучаемого слова в мускульных движениях органов речи. Моторная память заключается в многократной записи одного и того же слова учеником» [6, с. 155].

М. Р. Львов, размышляя об орфографической зоркости, кладет в основу имитационный метод и называет различные приемы его применения, среди которых «а) установка на зрительное запоминание параллельно с воображаемым “проговариванием” про себя, мысленно, или же вслух: в последнем случае дополнительно включается и кинестетическая, и слуховая память; б) установка на правильное, безошибочное письмо, на создание в памяти только одного “образа слова” – правильного; при ошибочном написании в памяти остаются два “образа слова”, поэтому имитационный метод отвергает какографию» и др. [5, с. 246].

Оба ученых-методиста во главу угла ставят зрительное восприятие, зрительную память, образец – единственно верный зрительный облик слова.

В заключение считаем уместным привести в пример пособие О. И. Крупенчук для подготовки ребенка к школе «Научите меня говорить правильно!» из серии «Уроки логопеда». В пособии последовательно выполняется задача не давать детям для фонетического разбора слов с качественной редукцией фонем, с позиционным изменением гласных и согласных. Для осуществления фонетического разбора предлагают самые разнообразные задания. Одно из них прокомментируем: назови первый звук в слове (*хватать, хранить, искать, вокзал, ванна, часть, чабрец, гроза, щипать, щекотать* и мн. др.), последний звук в слове (*дом, банан, галоп, стук, брат, окно, салат, шалаши*) [3, с. 65, 76, 77].

Как видим, это фонемы в перцептивно сильных позициях: конечный согласный глухой, что совпадает по написанию-произношению, либо сонорный, не имеющий пары по звонкости / глухости; гласный ударный либо не подвергающийся качественной редукции [у ы и]. Таким образом, очень корректно ведется фонетический анализ: детям не предлагают для разбора, повтора, тем более записи слова с несовпадением произношения и написания, при этом дети учатся слышать, узнавать, выделять, характеризовать звуки, т. е. работа над развитием фонематического слуха проводится в полном объеме.

Подведем итоги. Не уменьшая значимости фонетических игровых упражнений, подчеркиваем возможные последствия от видов работы, закрепляющих в зрительной и слуховой памяти детей произношение, не совпадающее с написанием.

#### Список литературы

1. Бунеев, Р. Н. Русский язык. Первые уроки. 1 класс / Р. Н. Бунеев, Е. В. Бунеева, О. В. Пронина. – Москва: Баласс, 2016. – 64 с.
2. Канакина, В. П. Русский язык. 1 класс: учебник для общеобразовательных организаций / В. П. Канакина, В. Г. Горещкий. – Москва: Просвещение, 2021. – 143 с.
3. Крупенчук, О. И. Научите меня говорить правильно! Комплексная программа подготовки ребенка к школе / О. И. Крупенчук. – Санкт-Петербург: Литера, 2018. – 208 с.
4. Кузнецова, М. И. Орфографическая тетрадь «Пишем грамотно». 2 класс / М. И. Кузнецова. – Москва: Вентана-Граф, 2001. – 80 с.
5. Львов, М. Р. Методика преподавания русского языка в начальных классах: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / М. Р. Львов, В. Г. Горещкий, О. В. Сосновская. – Москва: Академия, 2007. – 464 с.
6. Методика преподавания русского языка в школе: учеб. для студентов высш. пед. учеб. заведений / М. Т. Баранов, Н. А. Ипполитова, Т. А. Ладыженская, М. Р. Львов. – Москва: Академия, 2001. – 368 с.
7. Соловейчик, М. С. К тайнам нашего языка» 2 класс. Тетрадь-задачник к учебнику русского языка 2 класса общеобразовательных учреждений. В 3 ч. Ч. 1 / М. С. Соловейчик, Н. С. Кузьменко. – Смоленск: Ассоциация XXI век, 2013. – 64 с.
8. Теоретические основы и методика филологического образования младших школьников»: учеб. пособие / авт.-сост. Н. В. Багичева, Л. М. Кусова, Е. И. Плотникова [и др.]. – Москва: Флинта, 2021. – 272 с.
9. Чуракова, Н. А. Русский язык. 1 класс / Н. А. Чуракова. – Москва: Академкнига : Учебник, 2020. – 94 с.



## ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНОГО СЛОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАУРАЛЬСКИХ ГОВОРОВ)

Творческое начало в языке имеет множество проявлений. В самом широком смысле под речевым творчеством можно понимать любое отступление от привычного употребления языка, творческое использование языковых форм, словообразовательных и фразеологических моделей, семантических структур.

В центре внимания настоящей статьи находятся проявления творческого начала на лексико-фразеологическом уровне. Материалом для исследования послужил «семейный словарь», опубликованный Н. Л. Багрецовой в краеведческом сборнике «Челябинск неизвестный» (Вып. 4, 2008) и представляющий собой записи лексики и фразеологии от уроженки деревни Таловка Юргамышского района Курганской области (до 1943 г. – Челябинской области) Багрецовой Марины Дмитриевны [2].

Зауральские говоры уже не раз становились объектом пристального научного изучения, достаточно назвать работы В. П. Тимофеева [11; 12], В. Ф. Житникова [7], В. Д. Лютиковой [9], В. П. Федоровой [14]. Обращает на себя внимание, что в четырех из пяти названных работ анализируется языковой материал, собранный в рамках семьи. По словам В. Д. Лютиковой, «диалект как исходная форма существования языка создает такой тип языковой личности, который являлся первоосновой национальной русской языковой личности, а без ее изучения невозможно освещение вопроса о русском менталитете, имеющем общенаучное значение» [9, с. 3].

Для носителя диалекта речевое творчество – это органичный способ проявления его мировосприятия, обусловленного тесной связью с предметно-практической и познавательной деятельностью. Появлению нового слова или фразеологизма в речи носителя диалекта способствует имеющийся у него богатый перцептивный опыт, развитое воображение и представление о языковой традиции, допускающей свободу языкового выбора.

Обратимся к конкретным примерам из названного словаря (значения слов и фразеологизмов приводятся в соответствии с толкованиями автора).

**Вылюдно** (одеться) – хорошо, прилично одеться, чтобы можно было в люди показаться («Не богато, но вылюдно») [2, с. 619]. В основе данного слова, как видно из пояснения в словаре, – выражение «выйти в люди», характерное для русского языка (например: «в таком наряде не стыдно и в люди выйти»). Слово представляет собой свертку фразеологизма (А. И. Солженицын приводит еще один вариант такой свертки – слово *вылюдые* – ‘выход в люди’ [10, с. 44]). От глагола «выйти» в новообразовании *вылюдно* осталась приставка *вы-*, а от существительного «люди» – корень *-люд-*. В наречии указанные элементы дополняются суффиксами, реализуя, казалось бы, продуктивную модель образования наречий при помощи суффикса *-о* от качественных прилагательных с суффиксом *-н-* (*сильный* – *сильно*, *моцный* – *моцно*). Однако в говорах не отмечено прилагательного «вылюдный», поэтому в данном случае перед нами слово уникальное, созданное с нарушением привычных словообразовательных моделей.

**Выпороток** – детеныш, которого почему-либо искусственно достали из тела матери (выпоротили) [2, с. 619]. Данное слово интересно тем, что оно образовано для обозначения живого существа, но от глагола, связанного со сферой шитья, что четко зафиксировано в известной поговорке *не шьет не порет* (о нерешительном, бездеятельном человеке). *Пороть* в «Толковом словаре русского языка» определяется как «разрезать, разъединять по швам (сшитое)» (например, *пороть старую юбку*) [13, с. 700]. Следовательно, в основе существительного «выпороток» лежит акциональный образ – действие разрезания. Приставка *вы-* в данном случае добавляет целевую и пространствен-

ную определенность: *выпороть* означает «распоров, вынуть» [13, с. 134]. Иными словами, действие обусловлено необходимостью отделить часть одежды от целого: «выпороть подкладку» – разрезать швы, чтобы достать подкладку. Изобретательность народного слова состоит в том, что действие по извлечению детеныша из тела матери образно отождествляется с действием, характерным для портняжного ремесла, столь знакомого каждому в крестьянской среде. Не случайно так много фразеологизмов и поговорок связано с ручным шитьем: *шито белыми нитками, шито-крыто; шей да пори – не будет глухой поры; как шьется, так и порется* и др. (см.: [4, с. 323]).

**Ёргань** – маленькие дети, в большом количестве и в бурном движении [2, с. 621]. Образное слово, своей внешней и внутренней формой ярко передающее восприятие активно и при этом хаотически движущихся детей. Ближайшее родственное слово, знакомое литературному языку, – ёрзать. В словаре русского языка оно толкуется следующим образом: «Ерзать (разг.). Беспokoйно двигаться на месте. *Ерзать на стуле*» [13, с. 227]. В той же словарной статье приводится отглагольное существительное «ёрзанье», называющее состояние беспokoйного человека. В словаре дается справка о происхождении слова, из которой следует, что его экспрессивность обусловлена родством с греч. *eréthō* – ‘дразнить, возбуждать’ и алб. *jerth* – ‘шаловой’, с иным вокализмом корня *írua-h* – ‘живой, энергичный’ [Там же]. Выразительность народному слову, безусловно, придает категория собирательности, т.е. приписывание некоего общего качества целому ряду объектов, которые в результате представляются однородными. Чаще всего собирательные существительные имеют негативную коннотацию, сравните: *бабье, мужичье, старье, дранье*. В случае со словом «ёргань» подразумевается, скорее, амбивалентная характеристика – одновременное восхищение маленькими непоседами и выражение недовольства ими из-за отсутствия покоя.

**Немтырь** – немой; о ребенке, который долго не говорит [2, с. 628]. Очень яркое по своей внутренней форме слово. Образовано от существительного «немота» – отсутствие дара речи, способности говорить. В толковом словаре под редакцией Н. Ю. Шведовой в соответствующей статье приводится выражение *страдать немотой*, в котором передается оценка самой ситуации невозможности изъясняться, свободно и точно передать другому важный для человека смысл [13, с. 512]. Как пишет В. П. Федорова, «немота неестественна для людей, разрушает их» [14, с. 140]. С неумением говорить связано в русском языке и слово «немец», изначально обозначавшее любых иностранцев, то есть людей, которые не могут разговаривать по-русски. Еще в Петровскую эпоху на Руси употреблялись словосочетания *немцы аглицкие, немцы франкские, немцы короля датского*, позднее за словом «немец» закрепилось обозначение выходцев с германских земель. Выразительность рассматриваемому слову, безусловно, придает суффикс *-ырь*. В «Грамматическом словаре русского языка» А. А. Зализняка [8] приведено всего 25 слов, оканчивающихся на это сочетание звуков. Среди них устаревшие, неупотребляемые – *архипастырь, батырь, ясырь, косырь, газырь, кендырь*, иноязычные – *штырь, шпандырь, нашатырь*, редкие – *упырь, нетопырь*. Из привычных для носителя литературного языка слов с суффиксом *-ырь*, пожалуй, можно назвать лишь *пустырь, пластырь, богатырь, поводырь, пузырь*, а также *монастырь, псалтырь*. Таким образом, в качестве наименования человека используются только два слова *богатырь* и *поводырь*, причем первое из них является заимствованием из древнетюркского *\*bayatur* [13, с. 52], а второе является собственно русским и имеет книжный характер. Следовательно, слово *немтырь* как обозначение человека оказывается вне регулярного ряда наименований, создано по нетипичной модели и является результатом народного творчества (возможно, это форма сближения человека с демоническим образом).

Часть слов в исследуемом материале объединяет связь с темой смерти. В народном сознании смерть может иметь различное осмысление [подробнее см.: 3]. В наших примерах актуализируется связь смерти с ненужностью, никчемностью, бесполезностью кого-либо: **умирайло** – «худая или больная скотина, на которую уже махнули рукой, но не колют, так как мясо вряд ли можно будет есть <...>»; слово имеет несколько иронический оттенок и иногда адресуется людям» [2, с. 637]; **погибелка** – беспомощный, неумелый человек, ничего из него не получается [2, с. 631].

**Погостливый** – любитель ходить по гостям, особенно, когда там сидят за столом («Погостливому соседу налили щёлоку вместо чаю, он не понял») [2, с. 631]. Слово интересно тем, что образовано от устойчивого выражения *ходить по гостям* и представляет собой его свертку при характеристике человека. Отметим, что суффикс *-лив-* используется в русском языке для образования большого количества прилагательных, в том числе указывающих на то или иное качество человека. Часть из них образована от соответствующих глаголов, например: *гневлистый* – *гневаться*, *брезглистый* – *брезговать*, *пугливый* – *пугаться*, *догадливый* – *догадываться*, *шкодливый* – *шкодить*, *угодливый* – *угождать*, *стыдливый* – *стыдиться*, *горделивый* – *гордиться*, *крикливый* – *кричать*, *говорливый* – *говорить*, *трусливый* – *трусить*, *расчетливый* – *рассчитывать*, *болтливый* – *болтать*, *жалостливый* – *жалеть* и т.д. Эти прилагательные объединяет значение ‘часто совершающий действие, названное глаголом, склонный к совершению этого действия’. Но от существительных с этим суффиксом, как правило, образуются прилагательные, указывающие на признак неодушевленных предметов, например: *вьюжливый* (январь), *дождливый* (октябрь), *засушливый* (год), *неряшливый* (вид). Таким образом, прилагательное *погостливый* создано с нарушением продуктивной словообразовательной модели, является творческим продуктом острого народного ума.

**Потёма** – несообразительный, нерасторопный человек [2, с. 632]. В народной среде человека с отклонениями от умственного здоровья называют *темным*, в данном случае возникло экспрессивное обозначение человека, который не может похвастаться своей смекалкой, сообразительностью. Выразительность этому слову придает финаль *-а*. Обозначения с такой финалью в русском языке, как правило, относятся к словам общего рода (типа *зануда*, *зевака*, *растяпа* и т.п.). В словаре приведены еще четыре подобных слова: **плакся-нюкся** – рева, нюня [2, с. 631]; **ненаеда** – о человеке, которого невозможно накормить досыта [2, с. 628]; **тюхтя** – размазня, непробойный, нерешительный человек [2, с. 636]; **кулёма** – дура, неряха [2, с. 624]. Относительно последнего слова в монографии В. Д. Лютиковой есть пояснение: «диал. кулёма – «ловушка для птиц» – *перен.* «рассеянный человек». Здесь же приводится текст: «Кулёма он, направила ему всего: капусты положила, хлеба. А он, кулёма, поставил сумку и отвернулся. Всё так и уташили. Вот топеря, кулёма, и ешь птичьей пирожок. Ежли сам зарабливал бы, дак, поди, не был бы такой кулёма» [9, с. 168]. Отличительная особенность таких образных наименований состоит в целостном представлении о предмете мысли.

Мир вещей, мир животных и мир людей в народном слове оказываются сопряженными, образно воспринимаются одно через другое, например: **дружки** – пара веников, связанных вместе и повешенных на жердь на чердаке – к зиме [2, с. 621]. Здесь веники, соединенные между собой, уподобляются неразлучным друзьям. Другой пример: **клоктать** – о человеке, икать (издавать звук, похожий на крик курицы, когда она намерена садиться на яйца и выпаривать потомство); икается – **клокчется** [2, с. 623].

Ряд слов, на наш взгляд, возник в народной среде как обозначения разных действий и состояний с использованием фоносемантического потенциала языка, на основе приема звуко-символизма [6, с. 97]. Характерный набор звуко-сочетаний придает им яркую выразительность, подчеркивает понятийное значение слова. Например: **отчекрыжить** – неумело отрезать, отхватить (хлеба) [2, с. 630]; **очепуздывать** – тяжело работать [Там же]; **ошешенить** – сильно ударить, оглушить [Там же]; **подчембуриться** – подпоясаться; заправить рубаху в штаны [2, с. 631]; **сбулындывать** – трясти, подкидывать ребенка [2, с. 634]; **ухайдакаться, ухамаздаться** – уработаться, устать [2, с. 637]. Отметим, что в каждом из приведенных глаголов экспрессивный характер акцентирован при помощи приставки (*от-*, *о-*, *под-*, *с-*, *у-*).

Зафиксированные в словаре Н. Л. Багрецовой народные фразеологизмы создают яркий образ предмета, явления или состояния. Например, о медлительном человеке скажут, что он **спя спит** – клюет носом, спит на ходу, не работник [2, с. 646]. Некачественную вещь могут охарактеризовать как сделанную **пня ногой**, то есть кое-как, спустя рукава [2, с. 631] (ср. с фразеологизмами в: [1]). О ситуации с продуктами в доме скажут: **и званышка нет** – кончились припасы, ничего не оста-

лось («хлеба и званушка нет»); было и пропало, даже названия не осталось [2, с. 644]. О том, кто быстро исчез с места событий, выразятся: **дырка-свисть** – «и след простыл» («Оглянулся, а его уже дырка-свисть») [2, с. 621]. Ср.: *Как ветром сдуло*. Состояние человека, если он не успел к чему-то важному приготовиться, опишут словами: **не у шубы рукав** – не готов, не успел («сват уже приехал, а у тебя не у шубы рукав») [2, с. 644]. О бедности кого-либо образно выразятся: **вошь в кармане, да блоха на аркане** [Там же].

Таким образом, проведенный анализ лексических и фразеологических единиц, рожденных творческим народным умом, убедительно подтверждает мысль о том, что сознание формируется не изолированно, а под влиянием среды и прежде всего национального языка и национальной культуры [5, с. 55].

#### Список литературы

1. Бабушкина, О. Н. Словарь английских и русских фразеологизмов, отражающих оценку профессиональной деятельности / О. Н. Бабушкина, Е. И. Голованова. – Челябинск: Энциклопедия, 2012. – 301 с.
2. Багрецова, Н. Л. Взгляд на прошлое через семейный словарь. Опыт свободного исследования / Н. Л. Багрецова // Челябинск неизвестный: краевед. сб. Вып. 4 / Центр ист.-культур. наследия г. Челябинска. – Челябинск, 2008. – С. 610–648.
3. Голованова, Е. И. *Живой и мертвый* в языках профессиональной коммуникации / Е. И. Голованова, И. А. Голованов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2017. – № 12 (408). – С. 76–81.
4. Голованова, Е. И. Категория профессионального деятеля: Формирование. Развитие. Статус в языке / Е. И. Голованова. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2004. – 330 с.
5. Голованова, Е. И. Эвристический потенциал когнитивных терминов и развитие терминоведения / Е. И. Голованова // Терминология и знание: материалы I Междунар. симпозиума. – Москва: Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2009. – С. 51–64.
6. Гридина, Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
7. Житников, В. Ф. Фамилии уральцев и северян: опыт сопоставления антропонимов, образованных от прозвищ, в основе которых лежат диалектные апеллятивы / В. Ф. Житников. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1997. – 170 с.
8. Зализняк, А. А. Грамматический словарь русского языка. Словоизменение / А. А. Зализняк. – Изд. 2-е, стер. – Москва: Русский язык, 1980. – 880 с.
9. Лютикова, В. Д. Языковая личность и идиолект / В. Д. Лютикова. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1999. – 188 с.
10. Русский словарь языкового расширения / сост. А. И. Солженицын. – Москва: Наука, 1990. – 272 с.
11. Тимофеев, В. П. Диалектный словарь личности / В. П. Тимофеев. – Шадринск: Шадр. гос. пед. ун-т, 1971. – 414 с.
12. Тимофеев, В. П. Фразеология диалектной личности: словарь / В. П. Тимофеев. – Шадринск: Шадрин. гос. пед. ин-т, 2003. – 176 с.
13. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. – Москва: Азбуковник, 2008. – 1175 с.
14. Федорова, В. П. Семейный речевой портрет Тимофеевых (Шадринск, XX в.) / В. П. Федорова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2021. – № 4 (450). – С. 137–142.

## ЛЕКСИКА ГОВОРОВ ЗАУРАЛЬЯ

**Предметом** настоящего исследования является диалектная лексика Зауралья. **Актуальность** работы обусловлена малой изученностью вопроса об особенностях диалектизмов Курганской области. **Новизна** заключается в том, что впервые описываются типы и тематические группы зауральских диалектизмов. **Объект** исследования – 140 зауральских диалектизмов. **Материалом** исследования послужил «Словарик говоров Зауралья» [3, с. 26–29]. **Методы исследования:** описательный метод и его приемы (этимологический анализ, морфемный анализ, структурный анализ диалектизмов). **Цель** работы – классификация диалектной лексики Зауралья. Для достижения поставленной цели требуется решить следующие **задачи:** собрать языковой материал; охарактеризовать типы диалектной лексики; описать тематические группы диалектизмов Курганской области.

На место говоров Зауралья в системе говоров России существует три точки зрения: 1) В. И. Даль: говоры Сибири составляют особое сибирское наречие; 2) А. М. Селищев «Очерки Сибири»: сибирские говоры схожи с говорами северной полосы Европейской России, но в условиях Сибири они очень изменились; 3) Г. А. Турбин: говоры Сибири (и Зауралья) не составляют особого наречия, они по своим основным признакам относятся к севернорусским говорам и составляют особую среднеуральскую группу [1, с. 33].

Основными фонетическими и морфологическими чертами местных говоров являются следующие:

- 1) древний ЯТЬ перед мягкими согласными произносится как И (свИтит мИсис, будем ИсЬ);
  - 2) ударный А между мягкими согласными произносится как Э (опЕть, прЕник, в шлЕпе);
  - 3) ударный И между мягкими согласными произносится как Э (МарЕя, партЕйный);
  - 4) оканье (молоко);
  - 5) В чередуются с Ф в слабой позиции (кроф, столоф);
  - 6) утрата затвора в аффрикате Ц (куриса, улиса);
  - 7) появление Д, Т после Ж, З (здря, прихождане, страм);
  - 8) выпадение Т в конце слов, в суффиксе СТВ (мос, хвос, расстройсво);
  - 9) твердое произношение заднеязычных согласных (кыса, кыргызы);
  - 10) отсутствие чередований заднеязычных с шипящими в корнях слов (пекешь, стригешь, поберегемся);
  - 11) Т твердое в окончании глаголов 3 л. ед. и мн. числа (он знат);
  - 12) утрата интервокального j в окончаниях глаголов и прилагательных (знат, молода);
  - 13) в глаголах 2 л. мн. ч. ударное окончание Е;
  - 14) отсутствие ассимиляции в инфинитивах возвратных глаголов (бриТЬСЯ, стираТЬСЯ);
  - 15) употребление утвердительной частицы НУ (– Ты пойдешь в кино? – Ну)
- и некоторые другие.

Диалектная лексика также имеет специфические особенности. В говорах Зауралья происходило заимствование слов из языков и говоров носителей, переселившихся в Зауралье. Например, башкирское, татарское: айда (пойдем), урема (перелесок), бабай (старик); коми-пермяцкое: няша (грязь), туес (корзина)

В лексике Зауралья наиболее частотны собственно лексические диалектизмы (местные слова, корни которых отсутствуют в литературном языке, или диалектные слова, производные от корней литературного языка): голик – веник без листьев, гомонок – кошелек, куклич – нарядный человек, заваруха – запаренное размолотое на жерновах зерно. Таких диалектизмов насчитывается около 45 % от общего

количества исследованных лексических единиц. 5 % собственно лексических диалектизм представляют собой местные слова, корни которых отсутствуют в литературном языке: бакир – большое ведро, келаш – баран, ремок – старая, рваная одежда, чеплашка – маленькая миска.

25 % (второе место по частотности употребления) диалектизм тождественны по звуковой форме соответствующим словам литературного языка, но отличаются от них своими значениями. Они представляют собой семантический тип диалектной лексики: поправиться – сделать работу, бодро – нарядно, грубиянка – соперница, кричать – плакать, катушка – ледяная горка, растратиться – очень рассердиться.

На третьем месте по частотности употребления находятся лексико-словообразовательные диалектизмы (15 %). Чаще всего они отличаются от слов литературного языка суффиксами: давеча – совсем недавно, летось – прошлым летом, улка – улица. Реже – приставками: залавок – маленькая лавка у печки. В некоторых случаях диалектизмы образуются способом сложения: басколестник – красиво говорящий человек; рукотер – полотенце.

В 10 % случаев зауральские диалектизмы совпадают по значению с соответствующими словами литературного языка, но отличаются от них 1–2 фонемами (фонематические диалектизмы): эть – ведь, оттуль – оттуда, качуля – качели, витер – ветер.

Таким образом, в диалектной лексике Зауралья представлены все виды диалектизм. Наиболее частотным является собственно лексический тип.

Лексика говоров богата словами, отражающими своеобразие природных условий той или иной местности, особенности хозяйственной жизни и быта населения. По сравнению с литературным языком наблюдается ограниченность тематических (лексико-семантических) групп. Под лексико-семантической группой (ЛСГ) понимается совокупность ряда слов одной и той же части речи с одинаковой предметной направленностью. В. И. Кодухов, Ф. П. Филин выделяют 25 тематических групп (названия жилых и хозяйственных строений, название домашней утвари, посуды, названия одежды и обуви и др.) [2, с. 133].

Лексика говоров Зауралья представлена следующими тематическими группами:

1) названия жилых и хозяйственных строений (баёна – баня; изба – дом, кухня; казёнка – кладовка);

2) названия домашней утвари, посуды (бакир – большое ведро, бокальник – железная кружка, горшевик – кухонная тряпка);

3) названия одежды и обуви (запон – фартук, потоптушки – комнатные тапочки, ремок – старая, рваная одежда);

4) названия кушаний и продуктов питания (затируха – каша из кукурузы, кулага – каша из ржаного солода, олябушки – оладьи);

5) названия земельных участков, угодий (край – часть села, околодок – часть улицы);

6) названия животных (келаш – баран);

7) наименования явлений природы (лыва – лужа, ляга – болото, сумёт – сугроб);

8) названия человека по какому-либо характерному признаку (мещеряк – весельчак, оптимист, сударка – любимая женщина, хаболда – беззаботный человек);

9) имена прилагательные, характеризующие внешний вид человека (баской – красивый, давнешний – старый);

10) имена прилагательные, характеризующие черты характера человека (утлый – плохо понимающий, поперешный – вредный, непослушный);

11) глаголы со значением речи (загадать – позвать, шамкать – невнятно говорить, щекать – говорить не переставая);

12) глаголы, характеризующие физическую деятельность человека (пахать – подметать пол, поправиться – сделать работу, робить – работать);

13) глаголы, характеризующие поведение человека (веньгаться – капризничать, стонать, касто-ломиться – кривляться, костричиться – ссориться);

14) названия глаголов физического состояния (чуять – слышать, разглуздаться – пытаться уснуть, когда сон не идёт, пристать – устать);

15) названия глаголов психологического состояния (растратиться – очень рассердиться, поглянулось – понравилось, жалковать – сожалеть);

16) наречия времени (лонись – в прошлом году, тыдась – тогда, утре – утром).

Итак, в диалектной лексике Зауралья встречаются все виды диалектизмов: собственно лексический, лексико-словообразовательный, фонематический, семантический. Лексика зауральских говоров представлена 16 тематическими группами, наиболее многочисленными среди них являются лексико-семантические группы «Названия домашней утвари, посуды», «Названия человека по какому-либо характерному признаку», «Глаголы, характеризующие поведение человека», «Глаголы, характеризующие физическую деятельность человека». Такая лексика наиболее важна для носителей языка, она отражает их традиции, специфику осмысления реальной действительности, картину мира.

#### **Список литературы**

1. Русская диалектология: учеб.-метод. пособие для студентов филол. фак. / сост. В. И. Кабыш. – Курган: КГУ, 2015. – 150 с.
2. Русская диалектология / под ред. В. В. Колесова. – Москва: Высш. шк., 1998. – 250 с.
3. Этнолингвистика: метод. рекомендации для студентов филол. фак. / сост. В. И. Кабыш. – Курган: КГУ, 2013. – 50 с.

УДК 81'373.72

**Ковалёва О. Н.,  
Варзакова Е. А.**

*Челябинский государственный университет*

### **ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЕЯТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ РУССКОГО И КИТАЙСКОГО ЯЗЫКОВ)**

Деятельность человека лежит в основе его мировосприятия и мирозидания, различные стороны деятельности человека находят отражение в языке. Интерпретация деятеля осуществляется с учетом универсальных и национально специфических ориентиров, традиций, стереотипов как опорных мет культуры. Устойчивые смыслы и представления о деятельности человека в рамках той или иной лингвокультуры закреплены во фразеологическом фонде языка.

Ответственное отношение работника к своему делу, квалификация работника, результативность его деятельности являются одними из критериев оценки деятеля. Радение работника, его опыт, продуктивность его деятельности положительно оцениваются в русской и китайской лингвокультурах. Но данные универсальные смыслы репрезентированы в русском и китайском языке по-разному, через различные образные основания, лежащие в основе фразеологических единиц (далее ФЕ). Культурно-национальная специфика ФЕ обусловлена объективными и субъективными факторами: различные условия жизни народа (природные и историко-культурные) предопределяют различные вещи и явления, которые «попадут» в образы фразеологизмов; одни и те же символы, эталоны и стереотипы могут выражаться различными средствами языка. «Так, символами искренности и доверия в русской языковой картине мира являются сердце, душа (открыть

сердце, излить душу). В китайской языковой картине мира символами искренности являются желчный пузырь, печень» [2, с. 91].

Так, в основе китайского устойчивого выражения *水中捞月* лежит образ вылавливания из воды отражения луны, свидетельствующий о напрасности деятельности, отсутствии результата и созидательного аспекта. Луна имеет особое значение в китайской культуре, является символом богатого урожая (пятнадцатого числа восьмого месяца по лунному календарю китайцы отмечали праздник Луны или праздник середины осени, когда природа дарит людям много овощей и фруктов, а полная Луна освещает все своим светом, дарит людям счастье). Именно Луна стала составляющей образного основания рассматриваемого выражения. Но сам процесс вылавливания из воды отражения Луны бессмыслен, не имеет результата, поэтому с помощью данного выражения можно отрицательно интерпретировать деятельность человека.

Другое китайское выражение *挑雪填井*, тоже отрицательно оценочное в отношении безрезультатной, бессмысленной деятельности, основано на образе переноса снега в колодец, чтобы его засыпать. Снегом можно засыпать колодец, но через некоторое время снег растает, колодец снова станет полным водой, силы и время потрачены зря, результата нет.

Абсурдность тех или иных действий при осуществлении деятельности и негативное отношение к этому зафиксировано в китайском выражении *画指镂冰*. Рисовать на жире, делать гравировки на льду – всё это напрасные усилия, потому что жир тягуч и рисунок очень быстро исчезнет, лед может растаять и изображение также пропадет.

Аналогичный смысл (отсутствие результата в деятельности), но созданный через другие образные основания, зафиксирован также в следующих ФЕ русского языка. Так, фразеологическое выражение *лить как в бездонную бочку* восходит к древнегреческому мифу о бочке данаид, связано с образом бездонного сосуда. ФЕ *гоняться за двумя зайцами* отражает представление охотников о безрезультатной погоне одновременно за двумя зайцами [1].

Следующие две ФЕ связаны с образом воды. ФЕ *носить воду в решете* основано на образе бессмысленного действия, связанного с бытовым поступком – носить воду в ведрах. ФЕ *толочь воду в ступе* имеет параллель в латинском *aquam in mortario*, стало основой пословицы Воду в ступе толочь – вода и будет, основано на образе бессмысленного действия (в отличие от бытового действия – толочь зерна в ступе) [1].

Интересно отметить, образы, на которых построены рассматриваемые китайские ФЕ, отражают смену первоначального состояния (формы) вещества (отражение небесного светила исчезнет, снег или лед растает), в отличие от образов русских ФЕ, где вещество (вода, например) остается неизменным.

Важным в представлении китайцев является опыт и квалификация деятеля. Так, ФЕ *老马识途* построена на образе старой лошади, повидавшей за свою жизнь разные местности, знающей разные дороги. В китайской культуре есть древняя легенда о князе Хуан-гуне, который вел свои войска на королевство Гучжу. «Они вышли весной, а возвращались уже зимой, на обратном пути заблудились. Тогда кто-то из воинов предложил поставить в начале отряда старую лошадь, чтобы она их вывела. И так с помощью старой лошади они, наконец, сумели добраться домой» [3]. Таким образом, ФЕ *老马识途* положительно оценивает опытного работника, фиксирует уважительное отношение к опытному работнику.

ФЕ *тертый калач* обозначает опытного работника, имеющего квалификацию, основана на образе тяжело дающегося опыта, который «понатерся» в людях, прошедших жизненные испытания, знающих свое дело вдоль и поперек.

Китайская ФЕ *守株待兔*, в основе которой лежит образ человека, выжидающего кролика у пня, происходит из легенды Хань Фэя. «Жил в государстве Сун крестьянин. В поле стоял пень.



Однажды, пока крестьянин работал в поле, в этот пень врезался кролик и сломал шею. Крестьянин был рад, что ему так просто и без усилий достался кролик. С того дня он прекратил пахать поле. Он просто стоял у пня и ждал, пока в него врежется очередной кролик. После того, как он несколько дней провел у пня, а кроликов как не было, так и нет, он понял, что просто так ему мяса не получить. А поле к тому времени уже заросло сорняками без должного ухода» [3]. Таким образом, данная ФЕ репрезентирует понимание удачи как вещи ненадежной, для достижения результата в деятельности только на удачу полагаться не стоит, а нужно упорно трудиться.

В русском языке аналогичный смысл репрезентирован ФЕ *под лежащий камень (вода не течет)*. Выражение содержит знание, полученное в процессе накопления эмпирического опыта, формирующегося в ходе наблюдений над явлениями природы. Вода, встречая на своем пути камень, обтекает его. Обобщая и сопоставляя с этим образом другие жизненные ситуации, выражение расширяет свое дискурсивное пространство и служит переносным именованьем жизненно важной ситуации: бездеятельность не может служить благоприятному исходу какой-либо деятельности. Употребляется, когда хотят сказать, что бездеятельность никогда не приводит к успеху [1].

Таким образом, этнокультурная специфика интерпретации деятеля средствами фразеологии определяется соотношением «образа языкового знака с другими символически нагруженными знаками материальной и духовной культуры народа, сведениями из его истории, верований, обычаев» [2, с. 91]. Углубление в пространство культуры позволяет установить связь культуры и языка.

#### **Список литературы**

1. Бабушкина, О. Н. Словарь английских и русских фразеологизмов, отражающих оценку профессиональной деятельности / О. Н. Бабушкина, Е. И. Голованова. – Челябинск: Энциклопедия, 2012. – 301 с.
2. Ковшова, М. Л. Культурно-национальная специфика фразеологизмов и вопросы экспликации их культурных смыслов / М. Л. Ковшова // Вопросы психолингвистики. – 2016. – № 30. – С. 90–102.
3. Токарева, Н. А. Лингвокультурная специфика фразеологизмов в китайском языке / Н. А. Токарева, Т. С. Кириллова // Современные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков: сб. материалов VI Междунар. заоч. науч. конф. – Астрахань: Издатель Сорокин Роман Васильевич, 2019. – С. 15–17.

УДК 811.351.2

**Маджаева С. И.,  
Киселева Л. А.**

*Астраханский государственный  
медицинский университет*

### **ИГРОВЫЕ МОДЕЛИ ЯЗЫКА КОРОНАЯЗА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА**

Одним из вопросов лингвистики является следующий: каким образом язык формирует картину мира. Безусловно, картина мира индивида зависит от его видения, разума, опыта, знаний, ориентации в мире. Человек постигает мир через познание, опираясь на сформированные в определенной лингвокультуре признаки. Каждый язык репрезентирует свою собственную картину мира, поэтому следует говорить о языковой картине мира. В нашем понимании языковая картина мира – это отраженные в языке представления определенного языкового коллектива о строении, элементах и процессах действительности, осуществляемое средствами языковой номинации целостное изображение человека, его внутреннего мира, окружающего мира и природы. Она обобщает и систематизирует полученную человеком информацию, знания, видение предмета, выражая их лекси-

ческими средствами. Картина мира есть совокупность ментальных стереотипов, мыслительный конструкт сознания [5, с. 10]. Языковую картину мира отражает и игра слов – каламбур, паронимия, омонимическая игра слов.

В жизни человека постоянно присутствует игра, характеризующая сущность человека. Языковая игра представляет собой творческую, трансформирующую деятельность и является элементом культуры.

В современной лингвистике проблема языковой игры активно анализируется не только лингвистами, но и культурологами, историками, математиками, педагогами. Это связано с демонстрацией эволюционных потенций языка, творческими возможностями языковой личности.

Историческая справка демонстрирует появление термина *языковая игра* в XIX в. как философского понятия. И только в 1970-е гг. данный термин начинает трактоваться как творческая переработка с целью реализации эстетической и поэтической функции [2; 3; 9]. Л. Витгенштейн определяет данное понятие как особый способ манипулирования языком. Анализ работ зарубежных исследователей показал, что ученые западных лингвистических школ называют данное явление *play on words*. В зарубежной лингвистике языковая игра представлена как «взаимопереплетение лингвистических и нелингвистических действий, осуществляемых по правилам» (A game is an activity or sport usually involving skill, knowledge, or chance, in which you followed fixed rules and try to win against an opponent or to solve a puzzle) [11], т. е. языковая игра определяется как игра с формой речи, служащая для усиления ее выразительности. Она делает речь экспрессивнее, комичнее, тем самым снимает эмоциональную напряженность. Это мнение подтверждается и стилистическим энциклопедическим словарем. М. Н. Кожиной, в котором языковая игра определяется как «определенный тип речевого поведения, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т. е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя / читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект [8, с. 658]. В. З. Санников подтверждает вышеприведенное мнение, он говорит о намеренном искажении или обыгрывании для достижения комического эффекта [7, с. 18].

Мы солидарны с О. В. Журавлевой, что термин *игра слов* неправомерно ограничивает сферу реализации данного явления, сводя ее лишь к лексическому уровню. Автор считает, что создание неоднозначности, двусмысленности возможно и в иных языковых единицах: в словосочетании, предложении и даже тексте (например, в анекдотах). Языковая игра базируется не на актуализации неких неузуальных параметров слова, а на манипуляции когнитивными моделями смыслопорождения, отражающими стабильное состояние всей системы языка, а не только словарного состава [4, с. 5–6].

Можно считать, что понятие *игра слов* может рассматриваться только как одно из проявлений языковой игры, репрезентирующее несравнимо малую часть всех существующих в динамически развивающейся системе языка игровых процессов. Термин *языковая игра* наиболее точен и указывает на аргументированность описания различных вербальных механизмов.

Языковая игра – это многомерное явление. Это обусловлено непрекращающимся, континуальным процессом эволюции языка. Под *языковой игрой* понимается осознанное и целенаправленное манипулирование экспрессивными ресурсами речи, детерминированное установкой на реализацию комического эффекта [10, с. 170].

В феномене языковой игры ярко проявляется творческая способность носителей языка. Это свидетельствует о проявлении индивидуальности человека как языковой личности.

Таким образом, исследование феномена языковой игры является актуальным для современной лингвистики, поскольку эволюция языка и креативные способности носителей языка как бы пересекаются в феномене языковой игры [4, с. 9].

В процессе анализа работ можно выделить и особую неповторимую способность языковой игры – дать возможность освободить сознание индивида от отживших стереотипов, которые препятствуют эволюции языка.

На современном этапе развития общества появилось множество слов, обогащающих картину мира. Этому способствовала и пандемия коронавируса. Несмотря на это страшное заболевание, его осложнения и последствия, оно стало причиной появления новой лексики, в том числе и окказиональной, иронически, юмористически передающей состояние среды. Мы стали другими, другим стал и язык. Именно творческий подход к образованию слов стал массовым оружием всего населения мира в борьбе с пандемией. *Наш коллективный разум обогатился новыми словами и медицинскими терминами, репрезентирующими ковид. Среди неологизмов современной пандемии функционируют слова, несущие серьезную смысловую нагрузку и игровые, выполняющие функцию эмоциональной разрядки.* Слова, которые носят отчетливо игровой характер, нужны для того, чтобы снизить степень напряженности в обществе и помочь справиться с негативными эмоциями. К ним можно отнести следующие: *накарантиниться, позумиться, корониалы, корономика, коронабесие, сестрица Удаленушка, хароновирис, Змей Кобыныч* и др. Данные примеры языковой игры показывают выражение отношения к действительности, оценку событиям, акцентирование внимания на слове с актуализированной внутренней формой.

По принципу членения слов появились следующие слова: *ковидиоты* – не соблюдающие социальную дистанцию, *коронойя* – излишняя тревожность из-за болезни, *погуляницы* – те, кто гуляет во время самоизоляции и др. Языковой креатив снимает эмоциональную нагрузку, помогает отнестись с юмором к сложившейся ситуации. Вызывает улыбку и слова *ковидарность* – симбиоз *ковид+солидарность*, *путикулы* – путинские каникулы, *уханькаться* – заболеть коронавирусом. Необходимая формальная структура таких слов указывает на экспрессивную картинку. Думается, данные слова будут функционировать, пока не ослабнет интерес к заболеванию.

Языковая игра представлена как простыми, так и сложными словами, словосочетаниями, усечением.

1. Простые: *коронойя, намордник, докоронный.*
2. Сложные слова: *путикулы, самоизоляция, сидидомец, коронафейк, коронаспектик.*
3. Усечения: *эпивак, спутник, корона.*

Анализ лексики пандемии показал, что языковая игра способна усилить процесс когнитивных изменений. Например, *намордник, позумент, коронованный.*

Кроме того, в лексике коронаяза активно используется и модель противопоставления: *ковид – антиковид, безмасочник, антиваксер, парановирус* и др.

Наиболее часто используется и модель сложения корней: *хоумсексуал, коровавирус, сидидомец, расхламинго, диванстрация* и др.

Языковая игра указывает на различные эмоции: страх, непонимание, волнение, ирония и т. д.

Использование таких слов демонстрирует экономические и политические настроения, скрытые за емкостью и броскостью слов, поведение человека, его природу, осложненную самоизоляцией, и т. д. В каждом слове «отражается творческая индивидуальность... Это обусловлено непрерывным движением знания...» [6, с. 88].

В целом мы уверены, что период пандемии надолго останется полем для исследований лингвистов и будет включен в учебники языкознания как исторически продуктивный для появления новых слов. Исследование слов коронаяза свидетельствует о влиянии экстралингвистических факторов на возникновение новых лексем, так как языковая картина мира пополняется неологизмами вследствие расширения общей картины мира [1, с. 34].

Но тот факт, что люди активно отразили вербально стремительно меняющуюся языковую картину мира, подтверждает социальную природу языка, способность человека противостоять пандемии с юмором и иронией.

### Список литературы

1. Богданова, Е. А. Окказиональная лексика и игра слов периода коронавируса как способ отражения новых элементов картины мира (на примере французского языка) / Е. А. Богданова // Вестник АГУ. – 2021. – Вып. 2 (277). – С. 30–35.
2. Григорьев, В. П. Паронимия / В. П. Григорьев // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – Москва: Наука, 1977. – С. 186–240.
3. Земская, Е. А. Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, В. Н. Ширяев. – Москва: Наука, 1981. – 276 с.
4. Журавлева, О. В. Когнитивные модели языковой игры (на материале заголовков русских и английских публицистических изданий): дис. ... канд. филол. наук / О. В. Журавлева. – Барнаул, 2002. – 207 с.
5. Киселева, Л. А. Терминологическая репрезентация профессионально-языковой картины мира врача в немецком языке: на примере предметной области медицины «акушерство и гинекология»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. А. Киселева. – Волгоград, 2018. – 35 с.
6. Маджаева, С. И. Актуальные проблемы современного терминоведения / С. И. Маджаева // Актуальные проблемы современного терминоведения. – 2017. – № 3 (35). – С. 83–91.
7. Санников, В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 533 с.
8. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – 2-е изд. испр. и доп. – Москва: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
9. Улуханов, И. С. Узуальные и окказиональные единицы словообразовательной системы / И. С. Улуханов // Вопросы языкознания. – 1984. – № 1. – С. 44–55.
10. Цикушева, И. В. Феномен языковой игры как объект лингвистического исследования / И. В. Цикушева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 90. – С. 169–171.
11. Collins COBUILD Advanced Learner's English Dictionary. Harper Collins Publishers. 2003.

УДК 81'42

**Мамонова Н. В.**

*Челябинский государственный университет*

### **ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В МЕДИАДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАГОЛОВКОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ПРЕССЫ)**

Не вызывает сомнения способность СМИ оказывать влияние на массовое языковое сознание читателей и общества в целом. В современную эру технологий медиадискурса выступает в роли плавильного котла социальных ценностей и ориентиров, норм и паттернов поведения, принятых в обществе в той или иной ситуации. В данной статье мы рассмотрим один из механизмов плавного трансформирования лингвокультурологических ценностей в обществе на материале заголовков медиатекстов.

Впервые термин «языковая игра» ввел Л. Витгенштейн, связав применение языка в соответствующей сфере общения, способность употреблять языковые средства с учетом реализуемой ими коммуникативной, экспрессивной, апеллятивной или другой функции и понимания роли говорящего как участника коммуникативного акта в достижении цели общения [3]. Другими словами, при языковой игре автор апеллирует к восприятию неканонического использования лексических единиц.

С развитием технологий огромное количество информации наводнило жизнь читателя, в результате чего произошла утрата восприимчивости к новостям. Цель данного приема удержать внимание читателя и заставить нажать на заголовок, чтобы прочитать новость. Эти заголовки нацеле-

ны не на читателей с критическим мировосприятием, ищущих объективную, правдивую информацию в СМИ, а на читателей с иррациональным мировидением, которым необходимо найти лишь подтверждение своих личных убеждений.

Источником языкового материала послужили заголовки информационного портала 74.ru.

Языковая игра представляет собой один из сильнейших инструментов влияния на языковое сознание читателей при создании заголовков медиатекстов. Рассмотрим лексический уровень реализации языковой игры на данном языковом материале.

В заголовках медиатекстов часто применяют различные стилистические средства языка. Это могут быть гипербола, антитеза, парафраз, эпитет и прочее. Однако наиболее распространенными средствами являются лексический повтор, полисемия, аллюзия.

Аллюзия заключается в соотнесении описываемого в действительности с устойчивым представлением литературных или исторических общеизвестных событий. В приведенном ниже примере для привлечения внимания читателя используется аллюзия:

«*Оттенки страны, где распались серп и молот*»: пара из Челябинска создала палитру цветов воспоминаний»;

«*Уй вам, а не воду. Разбираемся, почему Челябинская область всё чаще остается без питьевых источников*»;

«*Я гоняю по Москве. Путешествие по столице на машине: убитые дороги, парковочный террор и секретные места*» [2].

Данные словосочетания отсылают читателя к популярному в прокате фильму «50 оттенков серого», формируя ироничный подтекст в заголовке. Во втором случае автор, публикуя название реки в Челябинской области таким образом, вызывает ассоциации с широко распространенным в просторечии нецензурным выражением, тем самым передавая возмущение и протест против происходящих событий в регионе. В третьем примере автор отсылает читателя к фильму и песне о Москве, где в припеве исполняется следующая фраза «А я иду, шагаю по Москве», ассоциирующаяся с советским укладом жизни 50–60-х гг. XX в. Данные аллюзии вызывают диссонанс в языковом сознании читателя, тем самым рождая дополнительные коннотации, иллюстрируя абсурдность и несуразность происходящих событий.

Очень популярно использование эпитетов, подчеркивающих особенности предмета или явления. С их помощью придается образность и выразительность описываемому предмету. Например:

«*Легкий кроссовер Chevrolet, обновленная «Веста» и мощная «Нива» – смотрим главные новинки сентября*»;

«*Ковидная глупость: почему после коронавируса снижается интеллект*» [2].

Лексические единицы «легкий», «обновленная» «мощная» призваны проиллюстрировать объект в самом выгодном ракурсе и подчеркнуть все достоинства объекта с юмористическим акцентом. Применение лексемы «ковидная» в паре с существительным «глупость» образует современное разговорное клише с сатирической коннотацией, объясняя недостаток сообразительности результатом перенесенного заболевания.

Полисемия, когда лексема служит для обозначения нескольких предметов или понятий, также часто используется в медийных заголовках. Например:

«*Домик у моря с «фигой в кармане» – жить страшно, а цены космические: чем рискуют россияне, покупая жилье в Сочи*»;

«*Чокнуться можно! Основатель «Красное&Белое» Сергей Студенников закрыл ИП*» [2].

В данном случае двойственность значений достигается через многозначность лексических единиц «фига» и «карман». Согласно «Большому толковому словарю» С. А. Кузнецова, фига – «грубый жест в знак презрительного отказа» или плод фигового дерева, инжир, а карман означает «деталь одежды в виде пришитого или вшитого мешочка для мелких вещей» или углубление раз-

личного рода, выемка в чём-либо (в том числе и в значении небольшой кусок земли) [1]. Также данный заголовок обыгран эпитетами «страшно», «космические», обращаясь к эмоционально-бессознательной сфере читателя.

Во втором примере лексема «чокнуться» придает фразе двойное звучание. Первое значение – «прикасаться своим бокалом, стаканом и т. п. к бокалу, стакану и т. п. другого», а второе – «сойти с ума» (сниженная лексика) [1]. Другими словами, с одной стороны, автор заголовка отсылает читателя к ситуации торжества и радости, намекая на торговую деятельность героя новости спиртными напитками, с другой – к безмерному удивлению и маловероятности такого развития событий.

Лексические повторы создают некий каламбур, где обыгрываются омоформы «смог» (глагол – быть в состоянии что-то сделать) и «смог» (существительное – удушливая пелена дыма, копоти, выхлопных газов в больших городах и промышленных центрах):

«Почему Екатеринбург *смог*, а в Челябинске опять *смог*. Субъективное сравнение двух уральских столиц» [2].

Тем самым в данном заголовке появляется второй смысл: почему один город был в состоянии переломить ситуацию, а другой нет.

Таким образом, изучив языковой материал, можно сказать, что все проанализированные нами заголовки медиатекстов направлены на один общий эффект – привлечение внимания читателей с помощью игры слов, которая позволяет добиться максимального воздействия на целевую аудиторию.

#### Список литературы

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998. – Публикуется в авторской редакции 2014 года. – URL: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>.
2. Почему Екатеринбург смог, а в Челябинске опять смог. Субъективное сравнение двух уральских столиц // Информационный портал 74.ру. – URL: <https://74.ru/text/gorod/2021/08/18/70083644/>. – Дата публикации: 18.08.2021 (дата обращения: 24.12.2021).
1. Философские идеи Людвиг Витгенштейна. – Москва, 1996. – 169 с.

УДК 81'42

Питина С. А.

Челябинский государственный университет

## РЕДУПЛИКАЦИЯ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ

В работе рассмотрена редупликация на материале английского языка как простой, но продуктивный и эффективный способ реализации креативности и языковой игры.

Языковая игра – универсальное явление, хотя в каждом конкретном языке она находит различное выражение. Т. Огард в работе Oxford Guideto World Games справедливо отмечает, что игры со словами возникли еще в Античности, и палиндромы насчитывают по крайней мере две тысячи лет [2]. В английском языке первая письменная фиксация языковой игры относится к VIII в., когда английский поэт Куневульф в каждое из написанных им религиозных стихотворений вставил свое имя в виде акростиха.

Одним из многочисленных видов языковой игры является редупликация. Редупликация относится к древнейшим способам словообразования из-за простоты, легкости запоминания и воспроизведения и заключается в повторе слова или слога, в результате чего образуется эмоционально окрашенный композит, в котором актуализируется креативность носителей языка. Следует отме-

туть, что не все лингвисты считают редупликатив сложным словом, поскольку вторая его часть либо используется лишь для усиления первой, либо не существует как самостоятельная лексическая единица. Если повтор лежит в основе редупликации, а любая игра основана на повторяющихся действиях, то и редупликацию можно с определенной долей уверенности отнести к проявлению языковой игры. Рассмотрим особенности реализации редупликации на примере английских коллоквиализмов и сленгизмов, отобранных методом сплошной выборки из Словаря американского сленга [3].

Существует несколько групп редупликативов: собственно (чистые) редупликативные образования, аблаутированные и рифмованные [1], в разговорной речи преобладают рифмованные редупликативы для усиления ее эмоциональной окраски и легкости воспроизведения и запоминания.

Нередко редупликация является звукоподражанием: *ding-dong* – динь-дон – подражание звуку колокола, *bow-wow* – гав-гав, *yam-yam* – ням-ням, детским словом, упрощенной английской лексемой и пиджином. Примером пиджина является существительное *she-she*, которое употребляется в разговорном английском для обозначения привлекательной девушки. Редупликативы-звукоподражания могут приобретать переосмысленное значение в сленге: *blah-blah* – бессмысленный разговор, болтовня, *hush-hush* – тайна, конфиденциальный.

По способу образования принято выделять несколько видов редупликации. К первому, самому распространенному виду редупликации отнесем полные повторы первого слога или всего слова: пиджин *chop-chop* – редупликатив-омоним, первоначально использовавшийся американскими солдатами во время войны в Корее для обозначения еды, императива «поторопись», выполнения быстрого и правильного действия, в армейском сленге данная редупликация является синонимом наречия *quickly* – быстро; *baddy-baddy* – номинация отрицательного героя телесериала или фильма, причем пример напоминает детское выражение. Многозначный композит *goody-goody* – слишком хороший, в сленге приобретает отрицательные коннотации, означая женственного или нарочито положительного мужчину или роль. Во многих редупликациях первого типа используется повтор для усиления первого компонента: *buddy-buddy* – близкий друг, слишком дружелюбный человек, следует отметить, что данный композит также используется и как антоним для обозначения врага. Многие редупликации выражают различные эмоции: одобрение, приподнятое настроение, удивление.

К редупликации второго типа относятся повторы звука, слога или слова с добавлением или изменением начального согласного. Так, повтор с добавлением звонкого согласного во второй частиредупликатива *okey-dokey*, или *okie-dokie* (распространенный разговорный вариант ОК) употребляется для усиления согласия. Если первый компонент может употребляться самостоятельно как вариант ОК, то второй компонент не является самостоятельным словом из-за добавления согласного. Ряд английских редупликативов второго типа существует уже несколько веков и до сих пор употребляются в разговорном английском языке. Так, сложное существительное с изменением согласного в начале второй части редупликатива и использованием в нем уменьшительного суффикса – *iekicksy-wicksie* – женщина, жена зафиксировано в 1601 г. в пьесе У. Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается».

Для обозначения фильмов и книг ужасов, их героев и создателей в английском языке появились целые синонимические ряды редупликативов: *chiller-diller*, *thriller-diller*, *killer-diller*, в обеих частях которых используется суффикс -er, указывающий на определенную деятельность.

Нередко в редупликативах второго типа встречается уменьшительно-ласкательные суффиксы -eu, -u или -ie, которые присоединяются к антропониму или прозвищу и используются в разговорной речи при обращении к человеку: *Barney-Warney*, *Janie-Wanie*.

Редупликативы второго типа используются в сленге для образной характеристики человека: *rasher-splasher* (существительное образовано путем присоединения прилагательного *rash* – поспешный к существительному *splash* – всплеск и добавления суффикса, обозначающего деятеля -

er) – торопыга, человек, привлекающий внимание. Аналогичные примеры суффиксальной редупликации представлены редупликативами *neater-eater* – аккуратный, спокойный человек (субстантивизация прилагательного *neat* и глагола *eat*), *lovey-dovey* (прилагательное-редупликатив, образованное при помощи уменьшительно-ласкательного суффикса от существительных *love* – любовь и *dove* – голубка – любящий, влюбчивый), *acey-deucey* (источником редуплицированного сленгизма являются названия игральные карт, где *ace* самая главная карта, туз, а *deuce* – самая мелкая, двойка) –разнообразный, изменчивый, *skirtyflirty* (прилагательное-редупликатив образовано при помощи аффиксации и словосложения от существительных *skirt* – юбка и *flirt* – флирт) – непостоянный, бабник, и др. К простым повторам имеющих в английском языке слов для обозначения особенностей человека отнесем редупликативы *chopper-copper* (*chopper* – измельчитель, тесак плюс *copper* – котел) – жадно поглощающий пищу, *silly billy* – глупый, и др. При редупликации второго типа чаще всего происходит замена согласного во второй части редупликатива на согласный *w*: *jobsie-wobsie* – работа, *footsie-wootsie* – откровенное выражение симпатии жестами, прикосновениями, второе место по частотности занимает звонкий смычный согласный *d*: *rinky-dinky* – дешевый, *rusty-dusty* – неиспользуемый, устаревший, *super-duper* или *sooper-dooper* – огромный, замечательный и др. Отрицательное значение приобретает редупликатив, второй компонент которого начинается с кластера согласных *sch* под влиянием произношения в идише: *actor-schmactor*, *Danny-Schmanny*, *Vera-Schmera*, *princess-schmincess*, *lesson-schmesson* и др. В приведенных примерах уменьшаются актерские способности человека, достоинства и мнения Дени и Веры, социальный статус, важность урока. Следует ответить, что выбор согласного зависит от удобства произношения, сохранения рифмы, он в меньшей степени обусловлен необходимостью передачи или усиления значения редупликатива, в результате чего появляются полные или частичные рифмованные «бесмыслицы».

Редупликативы первого и второго типов образуются чаще всего при помощи словосложения, аффиксации, реже – путем сокращения части второго компонента, как в примере *blinkety-blank* – эвфемизм для обозначения любого инвектива.

Редупликация третьего типа заключается в замене первого гласного, чаще всего *i* на *a* или *i* на *o*: *bing-bang* – энергия, сила, *mish-mash*, *mish-mosh* – смесь, *dilly-dally* – бездельничать и др.

Редупликация, будучи частотным проявлением языковой игры, представлена в английском языке многими разновидностями и может рассматриваться как достаточно эффективное средство обогащения его словарного состава.

#### Список литературы

1. Арнольд, И. В. *TheEnglishWord* (Лексикология английского языка) / И. В. Арнольд. – Москва: Высшая школа, 1975.
2. Augarde T. 1986. *The Oxford Guide to word Games*. Oxford: Oxford University Press.
3. *Dictionary of American Slang*. 1975. Second Supplemented Edition. Compiled and ed. by H. Wentworth and S. B. Flexner. New-York, Toronto: Fitzhenry&Whiteside Limited.



## РЕЛИКТЫ ИНДОЕВРОПЕЙСКОГО КОРНЯ \*IM В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Данное исследование посвящено анализу лексико-семантического гнезда с историческим корнем-этимомом \*im. Дадим определение базовым терминам исследования. Лексическое гнездо – общность однокоренных слов, в составе которой слова связаны по значению, грамматическим свойствам, морфемной и словообразовательной структуре [4, с. 42]. Этимологическое гнездо – иерархически организованная группа слов родственных языков. Корневое гнездо – общность однокоренных слов, т. е. система дериватов. Под дериватом понимают производное слово. Если корневое и этимологические гнезда объединяют слова по дифференцированному признаку либо плана выражения (грамматическая форма), либо плана содержания (лексического значения), то лексическое гнездо позволяет рассматривать группы слов в обоих аспектах. Таким образом, лексическое гнездо объединяет гнезда этимологические и корневые, соединяя в себе как грамматические свойства, так и семантику слов.

Этимон – основа слова или исходная корневая морфема, от которой происходят функционирующие в современном языке дериваты. На видоизменение облика этимона влияют различные процессы, в частности, фонетические процессы ассимиляции и диссимиляции. Ассимиляция – комбинаторное изменение, связанное с уподоблением звуков, близких по своему артикуляционному напряжению, но разного способа образования [2]. При трансформациях слова может происходить деэтимологизация. Процесс деэтимологизации – исчезновение понятийной связи слова с исторической основой. Так, например, деэтимологизация произошла в слове «дважды», историческая реконструкция которого выглядит как «дъвашьды». В результате падения редуцированных, находящихся в слабой позиции (выделенных волнистым подчёркиванием), происходит выпадение гласных. Оказавшиеся рядом согласные подвергаются регрессивной ассимиляции по звонкости. Уподобление согласных приводит к появлению звонкого звука [ж'], впоследствии отвердевшего. Так образуется современная лексема *дважды*.

Поясним, каковы исторические предпосылки изменения архетипического корня \*im, являющегося дифтонгическим сочетанием. Дифтонгические сочетания, или дифтонгоиды, восходят к гласным слогам праиндоевропейского языка. Под дифтонгоидом понимается сочетание гласных звуков с последующими сонорными согласными [1, с. 72]. Различают два типа дифтонгических сочетаний: дифтонгические сочетания гласных с плавными сонорными \*r, \*l и носовыми сонорными n, m. Дифтонгоидами с плавными называют сочетание гласного и носовых \*r, \*l между согласными (условно t) типа \*tort, \*tolt, \*tert, \*telt, имеющее различное развитие в славянской группе индоевропейских языковых семей; а под дифтонгическим сочетанием с носовыми понимают сочетание гласных с носовыми сонорными \*m, \*n. [6, с. 49]. Перейдём к рассмотрению второго типа названных сочетаний.

Дифференцируют два типа дифтонгоидов с носовым: дифтонгические сочетания с гласными непятого ряда (\*a, o, ъ, u) и дифтонгические сочетания с гласными пятого ряда (\*ь, i, e) [6, с. 57–58]. Исследуемое нами дифтонгическое сочетание относится к дифтонгоидам с гласным пятого ряда.

Индоевропейское дифтонгическое сочетание гласного пятого ряда с плавным \*im является этимомом современных русских корней (н)им//а(я), образующих на данном моменте развития языка исторически-обусловленное чередование. В праславянском языке данное сочетание развивалось

двумя различными способами в зависимости от последующего звука. В закрытой позиции происходил переход в носового гласного переднего ряда *а*, в открытой – образовывалось сочетание гласного *i* и согласного *т*.

В диахронии данный корень берёт начало от индоевропейского корня \**et* и праславянского глагола \**jeti* (изначально со значением «брать, взять»). В процессе деэтимологизации словообразовательные производные потеряли связь со словообразовательным гнездом вокруг корня *им*. С VIII в. наблюдаются возникновение новых слов на основе этимона «*ет*». Например, *вероятие* (возможность), *взять* [3, с. 47].

Слова, содержащие корень (н)им//а(я) и принадлежащие к одному лексическому гнезду, являются дериватами праславянского корня «имати» с семой «обладание», «владение». К дериватам однокоренных слов с корнем -им- относят, например, *имение*, *преимущество*, *понимание*. Фонетическое многообразие облика дериватов объясняется многочисленными фонетическими процессами, повлиявшими на него. Так, выделяют варианты корня им // ым // ем // емл // ним // нем // а // я // ня // (внимать, внимлет, внять, приятный). Методом сплошной выборки из Национального корпуса русского языка, из морфемно-орфографического и морфологического словарей А. Н. Тихонова [5] выявлено 70 дериватов этимона «*ет*». Ниже дан список однокоренных слов. Жирным шрифтом выделен этимологический исторический корень.

Взаимость	<b>И</b> маться	Обнимание	Понял
Взаимопонимание	<b>И</b> мение	Обнимать	Понятие
Взимание	<b>И</b> менинник	Обнять	Понятный
Взирать	<b>И</b> меть	Объятие	Понять
Взял	<b>И</b> меющий	Отнимание	Поняться
Внимание	<b>И</b> мущество	Отнимать	Поять
Внимательный	<b>И</b> мущий	Отнять	Предприниматель
Внимать	<b>И</b> мя	Переимка	Предпринимать
Внятный	Мздо <b>и</b> мец	Переимчивость	Преимник
Внять	Мироп <b>и</b> мение	Переимчивость	Преимущество
Возиметь	Наниматель	Перенимать	Принимать
Воспринимать	Нанимать	Перенимать	Принял
Вынимать	Недо <b>и</b> мок	Перенятие	Пронимать
Донимать	Недо <b>и</b> мочность	Поднимать	Снимать
Заиметь	Недо <b>и</b> мщик	Поимённый	Соименник
Занимательный	Не <b>и</b> моверно	Поиметь	Унимать
Занимать	Не <b>и</b> моверный	Понимание	
<b>И</b> мать	Не <b>и</b> мущий	Понимать	

Как видим, в списке есть лишь одно слово с несвязанным корнем (имя). Остальные слова демонстрируют, что исследуемый корень связанный, т. е. «представляет собой производную основу, которая известна только в составе производных основ родственных слов и неизменно выступает в связи с нефлексийными аффиксами либо другой основой» [7, с. 22].

Основными вариантами используемых при корне «им» аффиксов являются: эпентеза -н-, прослеживающаяся в таких словах, как «понимать», «занимать», «пронимать»; аффикс -а-, наблюдаемый в большей части приведённых слов: «внимание», «обнимать», «имать».

Анализ собранных слов показал, что семантические группы слов с корнями (н)им//а(я) можно разделить на несколько групп по семантической близости. Это в первую очередь слова со значением «обладание», «имение», такие как *иметь*, *имение*, *недоимок*. В первую подгруппу входит 45 слов. Во вторую подгруппу с семой «уяснение», «осмысление» можно включить слова: *понимать*, *внимать*, *внимательный*. К ней отнесем 13 слов из нашего списка. Третья группа немногочисленная, она выражает модальное отношение: *унимать*, *донимать*, *занимательный*. Одной из исчезнувших является подгруппа с семой «брак», «отношения между мужчиной и женщиной»: *жснж*

*поѣати* [Лука, XIV]. Любопытно, что со сходным значением в настоящее время употребляется глагол *поняться* (=совокупиться) в отношении птиц.

Таким образом, древнейший корень \*im стал этимологом для обширного словообразовательного гнезда, часть компонентов которого архаизировалась, как, например, лексема *поять*, но большинство активно в современном русском языке. Частотность употребления многих слов (например, *иметь*, *понимать*, *снимать*) очень высока.

#### Список литературы

1. Иванова, Т. А. Старославянский язык / Т. А. Иванова. – Москва: Высшая школа, 1997. – 203 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1990.
3. Национальный корпус русского языка. – URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 31.03.2021).
4. Пятаева, Н. В. Понятие лексического гнезда в современной лингвистике (к проблеме квалификации и классификации) / Н. В. Пятаева // Филологический класс. – 2003. – № 1 (9). – С. 41–48.
5. Тихонов, А. Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2 т. – Москва: Рус. яз., 2-е изд., 1990.
6. Турбин, Г. А. Старославянский язык: учеб. пособие / Г. А. Турбин, С. Г. Шулежкова. – 9-е изд., стер – Москва: Флинта, 2018. – 216 с.
7. Шанский, Н. М. Современный русский язык: учебник для студентов педагогических институтов по специальности № 2101 «Русский язык и литература». В 3 ч. Ч. 2. Словообразование. Морфология / Н. М. Шанский, А. Н. Тихонов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Просвещение, 1987. – 256 с.

УДК 374.1

**Савельева Т. В.**

*Миасский филиал Челябинского  
государственного университета*

### **КВИЗ В СОВРЕМЕННЫХ ДОСУГОВЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ**

Паб-квиз, или барная викторина, ведет свою историю с 1970-х гг., когда Шарон Бернс и Том Портер организовали первый квиз, который получил такую широкую популярность, что стал частью британской досуговой культуры, а затем ряд франшиз был продан во многие страны мира. Однако в России популярные сегодня паб-квизы берут начало не в европейских франшизах, а в телевизионной игре «Что? Где? Когда?» (далее ЧГК) и в движении спортивного ЧГК, получившего новый формат проведения в баре, доказательством чего служат:

- контингент участников (по данным нашего социологического опроса 70% – бывшие участники ЧГК);
- организаторы паб-квизов (80 % – бывшие участники ЧГК);
- различные форматы самой викторины, рожденные из мультиигр ЧГК (60 секунд, Мозгобойня и т. п.).

Формат квиза предполагает несколько туров, от 5 до 10, каждый из которых, в отличие от классического ЧГК, имеет свои особенности: разминка, музыкальный, визуальный, «упоротые ребусы», вопросы со ставками в баллах и т. д. В команде может играть от 3 до 9 человек. Вопросы задаются одновременно всем командам, ответы принимаются в письменном виде, время на обдумывание от 30 секунд до минуты в различных турах.

Исследование базируется на материале квизов Челябинской области. Используются метод сплошной выборки, контент-анализ, опрос и анкетирование информантов – участников и организаторов квизов, а также метод включенного наблюдения.

Приведем обзор квизов Челябинской области. Сразу оговоримся, что он неполный, поскольку, как любое живое явление культурных практик, квиз подвижен, и в любой момент список может измениться.

«Квиз, плиз» – проводится по франшизе, сегодня она действует в 9 городах (Москва, Хабаровск, Владивосток, Новосибирск, Уфа, Екатеринбург, Челябинск, Нижний Новгород, Чебоксары).

«60 секунд», «Мозголомка», «Игра головой», «Элементарно» – все четыре варианта в Челябинске готовит и проводит команда во главе с Борисом Савельевым, одним из известных игроков ЧГК Челябинска, а также организатором спортивных турниров ЧГК в области. Московская франшиза, играют 70 городов из 13 стран мира. Из городов Челябинской области кроме столицы региона задействованы Миасс, Магнитогорск, Златоуст, Снежинск.

«Ботва» – проводятся в ресторане «Маркштадт» командой из Перми.

«Bestquiz» – проводится по московской франшизе.

«ЧииизКвиз!» – проводится в Миассе, Златоусте по франшизе из Уфы. Собирает до 40 команд одновременно, т. е. до 300 участников.

Популярность явления делает необходимым его исследование. В современной отечественной гуманитаристике сложилась традиция относить квизы наряду с квестами и другими подобными игровыми практиками к молодежной культуре. Примером могут служить лишь несколько названных работ: Ю. А. Зубок «Культурная жизнь и культурные практики молодежи малых городов: особенности саморегуляции» [3, с. 140–156]; А. В. Каравай «Досуговая активность российской молодежи: основные типы и факторы выбора» [5, с. 130–140]; Т. М. Дадаева «Феномен антикафе, или Новые места досуговых практик молодежи в условиях виртуализации городского пространства» [2, с. 709–729].

В. Корсунова, анализируя досуговые практики с точки зрения социально-демографической характеристики участников, отмечает также, что «наибольшее влияние на паттерн досуга оказывают доход, образование, возраст и место проживания» [7, с. 212]. В этом отношении квиз не является исключением, он показывает, например, минимальный образовательный ценз, интерес к познавательной форме досуга, доход (взнос с человека составляет от 250 до 800 рублей, плюс барный формат предполагает заказ из меню). Однако даже приблизительный анализ возраста участников квизов говорит о том, что это явление разновозрастное. Опрос информанта – организатора «ЧииизКвиз!» в Миассе Е. В. Веденьковой подтверждают полученные с помощью метода включенного наблюдения результаты, средний возраст участников данного квиза – 40 лет.

Формат паб-квиза быстро перерастает рамки барной викторины: его заказывают на корпоративные мероприятия, тематические квизы используют в воспитательной работе и образовательном процессе.

О трансформации корпоративных досуговых практик пишет М. Э. Вильчинская-Бутенко, отмечая три тенденции данного явления: неэффективное переосмысление исторического наследия, внешние заимствования, незавершенность идентификации в рамках избранной культурной формы [1, с. 92]. Однако квизы не вписываются ни в одну из этих тенденций, обладая не только развлекательной, но и познавательной ценностью, а также возможностью командной работы.

Другой сферой распространения квизов стала воспитательная работа [4]. Универсальный формат квиза дает возможность применить его к любой тематике, а популярность в досуговой сфере делает популярным и среди внеучебных мероприятий в образовательных учреждениях. Проанализировав страницы нескольких образовательных организаций, мы обнаружили за период с сентября по декабрь 2021 г. 18 квизов, посвященных различным датам: Дню учителя, Дню народного единства, Международному дню студентов, юбилею школы, дню рождения С. Лема, Ф. Купера, А. К. Толстого, Г. Уэллса, Дж. Мартина.

Не меньше функциональных возможностей квизы представляют и в образовательном процессе. Ценность квиз-технологии заключается в том, что, являясь по своей сути отдыхом, развлечени-

ем, она выполняет образовательные функции (познавательную и контролируемую результаты обучения), стимулирует творческую реализацию и самовыражение, может быть применима для разных дисциплин, но более гармонично вписывается в гуманитарные. Например, Ю. Д. Кузьмина делится опытом формирования у учеников интеркультурного мировидения на уроке английского языка путем внедрения в квиз исторических, географических, культурных фактов о стране изучаемого языка, стихов, загадок, пословиц, поговорок, фразеологизмов, реалий, топонимов [6].

Таким образом, квиз используется сегодня в досуговых, образовательных, воспитательных практиках. Он выполняет функции, согласно классификации Стрельцова [8, с. 7]: рекреационную – восстановление растроченных физических сил, психологическая разгрузка; развлекательную – досуговые занятия, эмоциональная зарядка; развивающую, познавательную – расширение кругозора.

#### **Список литературы**

1. Вильчинская-Бутенко, М. Э. Культурная диффузия корпоративных досуговых практик в современной России / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии. – 2012. – № 3 (13). – С. 87–92.

2. Дадаева, Т. М. Феномен антикафе, или Новые места досуговых практик молодежи в условиях виртуализации городского пространства (на примере case-study «Кубик Рубикова» г. Саранска) / Т. М. Дадаева, Т. А. Кузнецова // Регионология. – 2021. – Т. 29, № 3. – С. 709–729. – DOI:10.15507/2413-1407.116.029.202103.709-729.

3. Зубок, Ю. А. Культурная жизнь и культурные практики молодежи малых городов: особенности саморегуляции / Ю. А. Зубок, В. И. Чупров // Знание. Понимание. Умение. – 2020. – № 3. – С. 140–156.

4. Калякина, Н. А. Использование КВИЗ-технологий при проведении массовых мероприятий с учащимися / Н. А. Калякина // Инфоурок: ведущий образовательный портал России [Сайт]. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskie-rekomendacii-ispolzovanie-kviztehnologiy-3776728.html> (дата обращения: 01.01.2022).

5. Каравай, А. В. Досуговая активность российской молодежи: основные типы и факторы выбора / А. В. Каравай // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. – 2020. – № 1–2 (130). – С. 130–140.

6. Кузьмина, Д. Ю. Опыт использования квиза как современной формы обучения английскому языку в контексте формирования интеркультурного мировидения / Д. Ю. Кузьмина // Непрерывное образование: XXI век: науч. электрон. журн. – 2017. – Вып. 4 (20). URL: <https://11121.petrstu.ru/journal/article.php?id=3765> (дата обращения: 01.01.2022).

7. Корсунова, В. И. Публичные досуговые практики в России: статусные различия и структурные особенности / В. И. Корсунова // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. – № 5. – С. 194–213. – DOI: 10.14515/monitoring.2017.5.11.

УДК 81(082)

**Селютина Е. А.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **ПРИЕМЫ ИГРОВОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПУБЛИЧНЫХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРВЬЮ ПОЭТА Е. СИМОНОВОЙ)**

Вопрос самопрезентации автора-творца на современном этапе существования художественной словесности нуждается в пересмотре, так как под влиянием социокультурных изменений последних 20–25 лет формы означивания автора в литературном процессе серьезным образом изменились. Если раньше автор должен был ориентироваться прежде всего на запрос индоктринированных институций (союзы писателей, политическую конъюнктуру), то сейчас присутствие автора в

книжной культуре подчинено сложной логике взаимодействия экономики, новых общественных запросов и инновационных средств коммуникации. Культура чтения (т. е. потребления текста), навыки чтения также изменились (глубокое энциклопедическое исследование о чтении как феномене многих областей см. «Чтение. Энциклопедический словарь» [8]). Неслучайно исследователи все чаще ставят вопрос о ролевых моделях означивания автора в интернет-среде и исследуют литературу «между буквой и цифрой» (об этом см. сборник научных статей международной конференции «Культ-товары», которая состоялась в 2018 г. [4]).

Важное значение в способе коммуникации читателя и текста приобрела фигура автора – создателя текста (та, что в исследованиях ранее называлась «автор биографический»). В исследованиях конца XX в. (структурализме, деконструктивизме, рецептивной эстетике) было доказано, что текст не существует без прочтения, огромную роль играет восприятие и опыт интерпретатора [1]. На наш взгляд, в актуальном литературном процессе происходит обратный процесс, который показывает невозможность «отчуждения» писателя от текста, которую обосновывал представитель отечественной структурно-семиотической школы Ю. М. Лотман [5]: автор все время «на связи», читатель имеет возможность общаться с ним в социальных сетях, на творческих встречах, где прямая авторская речь становится способом конструирования личности и презентации ее в публичном дискурсе. В силу изменившихся привычек потребления текстов читатель зачастую вообще не прочитывает литературное произведение, довольствуясь анонсом, т. е. «текстом о тексте». Имеют значение и новые творческие установки и конвенции, в которых работают авторы: вопрос о новых художественных стратегиях в исследованиях актуального литературного процесса является одним из самых обсуждаемых, и если мы примем во внимание признание метамодернизма как ведущей художественной практики [7], то одна из позиций в нем связана с установкой творческих субъектов на «новую искренность» – предельное обнажение личной жизни и эмоций перед воспринимающим субъектом, в том числе и в пределах нехудожественной речи. На наш взгляд, необходимо учитывать психологию творчества как таковую, поскольку, несмотря на «новую этику» и кажущуюся откровенность, перед нами прежде всего не человек, но художник, который даже в ситуации интервью имеет возможность регулировать отношения читателя и представляемой публике идентичности, другими словами, не покидает фикшн. Поэтому исследование «нарратива об авторе» в публичных высказываниях писателей имеет необычайное значение, так как позволяет понять формы конструирования идентичности, некоторые частотные типы понимания авторства как миссии в современной литературе, а также проективные механизмы формулирования целей и смысла собственной деятельности в момент кризиса литературоцентризма.

Игра как прием создания текста исследована прежде всего на примере постмодерна, где автокомментирование и отсутствие завершенности текста были важны для представления новой дискретной картины мира, в которой автор мог вмешиваться в ход событий извне и разрушать последовательное восприятие читателя (см., например: [6]). Но мы полагаем, что игровые приемы присутствуют в стратегиях самоподачи авторов в интервью о своем творчестве, т. е. нехудожественном нарративе, который, как мы говорили выше, не может быть свободным от творческой природы самой личности, дающей интервью, поэтому должен быть рассмотрен как часть самомифологизаторства. Яркий пример игрового нарратива об авторе – прямая речь уральского поэта Е. Симоновой. Поэтесса стала широко обсуждаться после вручения ей в 2019 г. премии «Поэзия» (номинация «Стихотворение года») и вхождения в шорт-лист премии Андрея Белого, хотя ее присутствие в литературе мы можем видеть с 2003 г., когда ее стихи начали выходить в различных антологиях. Амбивалентность публичного образа и сочетание серьезного и иронического пафоса – а именно на резкой смене пафоса высказывания построена игра как прием в исследуемом нами материале – подтверждаются и причудливым сочетанием событий: в 2020 г. Екатерине Симоновой была вручена новая «серьезная» литературная награда – премия журнала «Новый мир» «Anthologia» и одновременно шуточная премия «Нытик года», которая дается за обосно-

ванное «нытье» писателя, недовольного своей писательской судьбой. Сознательная игровая провокация, ироническое отношение к авторству как способу существования сочетается у Симоновой с осознанием необходимости поэтического высказывания.

Поэт (автор называет себя «поэт», «поэтесса» и «поэтка») определяет сферу, в которой оказалась, по ее словам, случайно, как безусловно возвышенную. Но себя в этой сфере она понимает как субъекта максимально «прозаического», заинтересованного в осмыслении реальной жизни как феномена. Поэтому в прямой нехудожественной речи Симоновой, с одной стороны, мы видим ряд номинаций, который работают на снижение, обытовление, прозаизацию творца: она называет себя «мещанской девушкой», «чудом выучившей» русский язык [2], «женщиной средник лет родом из глубинки» [3], для которой стихи – это работа [2]. С другой – автор признает, что к поэзии невозможно относиться как к чему-то проходному, она и есть смысл жизни («в глубине души я отношусь к поэзии серьезно» [2]). Нарратив об авторе сочетает в себе одновременно тезис и автокомментирование, которое призвано снизить монументальный пафос презентации поэзии как миссии. На наш взгляд, это недостаточно рассматривать только как когнитивно-поведенческие особенности автора (как человека), но нужно видеть, как борьбу со сложившимися в отношении поэзии стратегиями и стереотипами восприятия поэзии у читающей публики. Неслучайно Симонова в каждом интервью подчеркивает, что ее вхождение в литературу и поэтический круг удивило тем, что поэты тоже оказались «людьми», а о героине своих текстов рассуждает как о «желаемой версии себя самой»: «как же можно желать, чтобы в моём воображаемом идеальном мире моя идеальная версия страдала, горевала и испытывала всё то дурное, что испытывает настоящий человек. Ну что я, зверь какой, что ли? Неурядицы, трагедии, печали, неудобства, раздражения, неизбежность и невыносимость страдания и всё такое – этого полным-полно в реальной жизни» [3]. Мы видим сочетание разных типов пафоса, которое можно рассматривать как игру, столкновение высокого и низкого, в пределах одного вопрос-ответного комплекса.

Таким образом, нехудожественный дискурс в современной публицистике может рассматриваться как часть общего нарратива об авторстве XXI в., который нужно понимать как часть самовыражения автора и продолжение литературного творчества, влияющего на наше понимание миссии автора; этот нарратив имеет ряд формально-содержательных особенностей, зависящих от базовых приемов конструирования образа автора (как, например, в публичном нарративе Е. Симоновой ведущим приемом становится игра с пафосом).

#### Список литературы

1. Барт, Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва: Прогресс: Универс, 1994. – С. 413–423.
2. Гартманн, К. «Я просто пишу». Интервью с поэтом Екатериной Симоновой / К. Гартманн // SlavicumPress: LaboratoryofSlavicStudies. 15.01.2022. – URL: <https://dlf.uzh.ch/sites/slavicumpress/2022/01/15/>. (дата обращения: 16.01.2022).
3. Горалик, Л. Екатерина Симонова: интервью / Л. Горалик // Воздух: журнал о поэзии. – 2019. – № 39. – URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2019-39>. (дата обращения: 16.01.2022).
4. Культ-товары: массовая литература современной России между буквой и цифрой: сб. науч. ст. / под ред. М. А. Черняк. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. – 380 с.
5. Лотман, Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004. – С. 163–177.
6. Колеватых, Г. М. Авторский комментарий как рамочный компонент стихотворения (на примере книги В. Кальпиди «Мерцание») / Г. М. Колеватых // Вестник КГУ. – 2007. – № 3. – С. 112–116.
7. Павлов, А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм / А. Павлов // Логос. – 2018. – Т. 28. № 6 (127). – С. 1–19.
8. Чтение: энцикл. слов. / под ред. Ю. П. Мелентьевой. – Москва: Наука, 2021. – 448 с.

## ЯЗЫКОВАЯ ИГРА – НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ЭЛЕМЕНТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЧИ МОЛОДЕЖИ Г. ЧЕЛЯБИНСКА)

Многоплановость феномена «языковая игра», раскрывающего творческий потенциал как языка, так и его носителя, делает затруднительным полное описание данного явления.

Существенное влияние на исследование проблемы оказали работы современных ученых Е. А. Агеевой [1], Т. А. Гридиной [3], Т. П. Кургановой [7], Б. Ю. Нормана [8], В. З. Санникова [9], в которых речь идет о многообразии проявления языковой игры и ее функциях, а также о разных подходах к игровой природе речевого поведения, когда одни исследователи коммуникацию предполагают как игру в целом, а другие – только особые случаи пользования речью (каламбур, шутка и т. п.).

**Языковая игра** (нем. *Sprachspiel*) – термин Людвиг Витгенштейна, введенный им «Философских исследованиях» (1953) для описания языка как системы конвенциональных правил, в которых участвует говорящий. Понятие языковой игры подразумевает плюрализм значений. Манипулирование словами – языковая игра, по мнению Л. Витгенштейна, допускающего, что можно освоить игру, «не изучая или не формулируя ее правил». Концепция языковой игры приходит на смену концепции метаязыка [2].

В отечественном языковедении термин вошел в широкий научный обиход после публикации работ Е. А. Земской, М. В. Китайгородской и Н. Н. Розановой [4; 5], хотя сами лингвистические явления, обозначаемые данным термином, имеют достаточно длительную историю изучения. Как указывается в исследованиях, это «те явления, когда говорящий “играет” с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание, пусть даже самое скромное. Это и незатейливая шутка, и более или менее удачная острота, и каламбур, и разные виды тропов (сравнения, метафоры, перифразы и т. д.)». Ученые предлагают факты языковой игры в разговорной речи (РР) рассматривать как реализацию поэтической функции языка.

Описание повседневных речевых практик горожанина представлено в контексте окружающей его среды – это не только устная речь, но и письменные тексты – плакаты, объявления, вывески и т. п. [5].

Неофициальность, непринужденность разговорной речи формируют наилучшие предпосылки для словотворчества языковой личности.

В основу анализа зафиксированных в речи молодежи г. Челябинска словесных шуток как примеров языковой игры взята классификация Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, Н. Н. Розановой [4–6]. Наблюдения над разговорной речью молодых жителей г. Челябинска позволили выявить следующие наиболее частотно встречающиеся приемы порождения языковой игры:

### I. Балагурство (форма речи):

1) прием рифмовки (один из любимых приемов молодежи): *А: Покажи! Б: Им еще и покажи, а потом и расскажи!; Сей рот бездоннее колодца: пьет все, что пьется и не пьется; Что-то ветер дует в спину, не пора ли к магазину?; А на манеже клоуны все те же;*

2) прием фонетической деформации слов (преобразование звукового облика слов):

а) метатеза (перестановка звуков и слогов в словах): *Вот ведь замечательно!* (замечательно).

В речи челябинцев встречается немало «перевертышей»: *литисинки* (апельсинки), *веселопедист* (велосипедист), *налампоам* (напополам);



б) протеза (использование вставных звуков и слогов): *Ну, ты и вумная?; Вуникальный! Он весь такой културный!*

в) замена одних звуков другими: *Ты похож на леопёрда!* (леопарда); *Ты не заметила у него фифекты фикции?* (искажение фонетического облика словосочетания «дефект дикции» произошло под влиянием популярного телефильма «По семейным обстоятельствам»);

г) перенос ударения: *рАсческа, музЫка, ты понЯл или не понЯл;*

3) прием морфологических преобразований формы слова; комический эффект достигается: изменением родовой принадлежности слова (*Дай мой пальто!; Где мой шапка?*); неправильным использованием грамматической формы существительного, глагола (*Один штук, пожалуйста!; Мы приходит к вам завтра в гости? У них одна ребятенка или две?* и др.);

4) прием речевой маски; диапазон игровых масок в современной речи широк, но можно выделить основные: малокультурный человек (включение в речь диалектных особенностей, например оканья – [*поговор’им*], просторечий); бюрократ (игра на канцеляризмах, клише, например, передается информация о собрании: *«довести до вашего сведения, надлежит, встреча на высшем уровне!»*); иностранец (передача акцента, например *од[ы]н ма[лч]ик*); яркая /известная личность (игра на индивидуальных особенностях речи данного человека, обыгрывается его манера говорить).

## II. Остроловие (содержание речи):

1) прием стилового контраста (*Сегодня на повестке дня важный вопрос: кто пойдет выносить мусор?*);

2) словообразовательная игра. (*Бабушка совсем одачилась!* (живет на даче); *О, Мавринство полным составом вышло на прогулку!* (о семье Мавриных);

3) иронические и шуточные номинации (например, прием иронического возвеличивания или принижения: *берлога* (о квартире), *произведение искусства* (пятна, контрольная работа и др.));

4) прием цитации; особый интерес представляет ситуативное переосмысление или «переиначивание» известной фразы: *Скажи-ка, Саша, ведь не даром...* (из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино»).

Наряду с использованием цитат литературного происхождения в РР употребляются разного вида реплики-цитаты, пришедшие с экрана или эстрады и отражающие современную жизнь. В выборе и употреблении в речи афоризмов проявляются возрастные особенности говорящих, сравните:

Взрослые	Молодежь	Дети
1. Берешь чужие – отдаешь свои.	1. Туса на пять с плюсом.	1. Воображала хвост поджала.
2. Старость – не радость, молодость – не жизнь.	2. Пить, курить вредно, а умирать здоровеньким жалко.	2. Оса, оса, хвать тебя за волоса, муха, муха, хвать тебя за брюхо.
3. В сорок пять баба ягодка опять.	3. Я стою на асфальте, в новых лыжах обутый, то ли лыжи не едут, то ли я шизанутый.	3. Сорок восемь – половинку просим.

Афоризмы бывают прозаические, нерифмованные (*Я с государством дел не имею; Лучшие иметь красный цвет лица и синий диплом, чем синее лицо и красный диплом*) и стихотворные (*С милым рай и в шалаше, если милый – атташе; Болтун у телефона – находка для шпиона; На стене ползет паук, ты не бойся: это глюк*) Для молодежной речи частотны типичные афоризмы – отклики (*как дела? – не родила*), шуточные советы. Выбор устойчивых выражений связан с индивидуальными особенностями, пристрастиями, вкусами горожан.

Языковая игра широко представлена в речи молодежи г. Челябинска, является неотъемлемым элементом культуры, демонстрирующим отношение человека к действительности и характеризующим своего создателя.

### Список литературы

1. Агеева, Е. А. Языковая игра в современной русской прозе // Семантика языковых единиц: докл. VI Междунар. конф. / Е. А. Агеева, Н. А. Николина. – Москва, 1998. – С. 315–340.
2. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Языки как образ мира. – Москва; Санкт-Петербург, 2003. – С. 220–546
3. Гридина, Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество: монография / Т. А. Гридина. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1996. – 225 с.
4. Земская, Е. А. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест / Е. А. Земская, Л. А. Капаназе, М. А. Китайгородская и др. – Москва: Наука, 1983. – 239 с.
5. Земская, Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская, М. А. Китайгородская, Н. Н. Розанова // Русская разговорная речь. – Москва, 1983.
6. Китайгородская, М. В. Языковое существование современного горожанина: на материале языка Москвы: монография / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. – Москва: Языки славянских культур, 2010. – 496 с. – (Studia Philologica).
7. Курганова, Т. П. Функции языковой игры в медиаконтексте / Т. П. Курганова // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – № 4. Т. 1. – С. 272–277.
8. Норман, Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. – Москва: Флинта, Наука, 2006. – 344 с.
9. Санников, В. З. Русский язык в зеркале языковой игры: монография / В. З. Санников. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 533 с.

УДК 81'27

**Соковикова С. М.**

*Челябинский государственный институт культуры*

### **СЛОВЕСНАЯ ИГРА В ИНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ**

Прежде всего следует определить, что понимается под словесной игрой. При некоторых различиях в толковании этого явления словесная игра в целом представляет собой целенаправленный процесс трансформирования привычных речевых форм с целью достижения сильного эмоционально-смыслового эффекта. Это, например, достигается путем своеобразного столкновения смысловых звучаний исходных фраз или лексем, в результате чего возникает эффект резкой перемены значения такой конструкции. Тогда привычное представляется недостоверным или абсурдным, равно как и наоборот – нелепое, абсурдное внезапно оказывается логичным и привычно «обжитым». Словесная игра строится также на трансформации фразеологических оборотов, поговорок, пословиц, популярных цитат, «крылатых слов» и т. д. Важным обстоятельством является то, что подобная языковая игра рассчитана на эффект неожиданности, в силу которого смыслы, возникающие в трансформированных словесных конструкциях, воспринимаются особенно остро. Как правило, такие словесные игры производят и некоторый комический эффект, хотя сводить их значение только к этому вряд ли правомерно – игра слов может быть использована и в совершенно серьезных ситуациях.

Вряд ли есть необходимость доказывать значение словесной игры в традиционном фольклоре, включающем способность эксцентричным игровым способом работать со словом, порождая самые неожиданные и яркие вербальные образы. Достаточно вспомнить хотя бы польские фразы, британский лимерик, построенный на нонсенсе, и др. В русском фольклоре ярким примером выступает жанр небылиц (перевертышей, небылей), в котором речевые образы с помощью фантазийной гиперболы и гротеска доводятся до абсурда, например: «Ехала деревня мимо мужика, Вдруг –

из-под собаки лают ворота!». Выраженные проявления словесной игры содержатся также в прибаутках, дразнилках, загадках, «докучных сказках» и др.

Однако в современных условиях традиционный аутентичный фольклор в значительной мере сокращает ареал своего бытования. Его место занимают неофольклорные или постфольклорные явления, воспроизводящие тем не менее типологические черты фольклора как культурного феномена. Одним из наиболее ярких, разнообразных и популярных проявлений этого процесса выступает интернет-фольклор (медиафор, ньюслор, техфор, фолькнет, нетфор, сетевой фольклор, е-фольклор, киберфольклор, киберфор, компьютерфор) [1, с. 7]. Порождаемые в интернет-пространстве тексты возникают в самых разных воплощениях: в прозаической и стихотворной форме, в жанрах анекдотов, пародийных паремий, афоризмов, кратких сценок и пр. В них обыгрываются широко известные фразеологизмы, слова-перевертыши, имена собственные, причудливо трансформируются нормативно привычные лексические конструкции, содержатся прозрачные отсылки к классическим произведениям и расхожим сюжетам. К числу используемых здесь игровых приемов Б. Ю. Норман относит окказиональные словообразования, авторские неологизмы, переносные употребления слов, нетипичные (непривычные) словосочетания, неузвальное использование синтаксических конструкций и т. д. [6, с. 21]. Одним словом, в интернет-фольклоре происходит интенсивная и разнообразная языковая игра, которую М. Р. Арпентьева не без оснований называет «мультимедийным народным творчеством в интернет-коммуникациях» [1, с. 7]. Причем это творчество, как было отмечено выше, не сводится только к комическому. Помимо юмористических и сатирических сюжетов, тематика интернет-фольклора включает обращение к лирическим и даже философским вопросам. Примером может служить очень популярный жанр «танкетка» (от «танка» – японского пятистишия):

Стихи  
Украли ночь  
*(Георгий Жердев)*  
Не люби  
Не меня  
*(Полина Вишню)*  
Песок  
в часах моря  
*(Роман Савоста)*

В этих предельно кратких двустишиях отчетливо выражено лирическое, медитативное настроение.

Впрочем, комическое в интернет-фольклоре выступает преобладающим настроением даже когда словесной «переигровке» подвергаются образцы высокой культуры. Так, имитируя изысканный слог лирики «золотого века», обращенной к женщине как возвышенному существу, безымянный автор сводит ситуацию к неразборчивости в частных отношениях:

прекрасны волосы и плечи  
и губы сладкие как мед  
своя, чужая, кто вас женщин  
поймет...

В наши задачи не входит характеристика тематического и стилистического разнообразия интернет-фольклора. В большей мере нас интересует то, насколько он может рассматриваться как продолжение традиционного фольклора. В этом вопросе можно видеть некоторые разночтения. С одной стороны, это явление понимается как феномен культурной коммуникации, «возникающий на стыке креативности (художественности), анонимности (коллективности), вариативности (изменчивости), виральности (массовизации)» [1, с. 7], т. е. воспроизводящий типологические черты фольклора. С другой – это явление представляется как некое инновационное искусство, строящееся

в соответствии с философией постмодернизма «на базовых принципах инновационного арт-сознания современности: игре, иронии, безобразном» [7, с. 125]. Анализируя один из популярных жанров интернет-фольклора «стишки-пирожки», Л. Е. Клемят обнаруживает в их текстах все основные черты, свойственные именно эстетике постмодернизма, доказывающие их принадлежность этому направлению [4, с. 85]. Аналогично обстоит дело с жанром крипипасты – интернет-страшилки. Т. А. Мирвода видит в нем пример рождения новых фольклороподобных жанрово-видовых форм, причем основанных именно на словесной игре с использованием специфической лексики и разнообразных языковых средств: эпитетов, метафор, сравнений, гипербол, описательных конструкций, фразеологизмов и т. д. [5, с. 200–201].

Коль скоро речь в таких суждениях идет об интернет-фольклоре как принципиально новационном явлении, закономерно возникает вопрос о его преемственных связях с традиционным фольклором. Парадоксальным образом такая связь обозначается у тех же авторов: Т. И. Сулова, отстаивающая постмодернистские основания интернет-фольклора, тут же утверждает, что он обеспечивает сохранение традиционных культурных ценностей в качестве «живых и подвижных форм современной художественной практики и культуры» [7, с. 125]. По поводу «стишков-пирожков» Л. Е. Клемят справедливо отмечает, что «стихи этого жанра сегодня выполняют ту же социальную функцию, что когда-то отводилась анекдотам, куплетам, частушкам» [4, с. 86]. Что же касается интернет-«страшилок», Т. А. Мирвода прямо признает, что они «по большому счету, представляют собой переработанные или даже просто пересказанные произведения жанров классического и городского фольклора: сказок, быличек, городских легенд, детских страшилок, вызываний, пугалок и т. д.» [5, с. 203]. То есть, «по большому счету», новейшее постмодернистское явление интернет-фольклора предстает модификацией и вариативами все того же традиционного фольклора. Разумеется, это не упрек названным и другим авторам в неправоте, в их текстах представлено реальное положение вещей. И все же такая причудливая логика сочетания постмодернистски-инновационного и традиционного в бытовании интернет-фольклора требует прояснения.

Не претендуя на кардинальное решение вопроса, полагаем целесообразным обратить внимание на некоторые аспекты, способствующие более точному его видению. Рассматривая особенности таких жанров интернет-фольклора, как «стишки-пирожки» и «стишки-порошки», И. А. Чемезова упоминает о том, что в них динамика словесной игры порождает своеобразную драматургию «игровых миров», «внутри которых разворачивается определенное социокультурное действие» [8, с. 231]. Полагаем, что содержание категории «действие» представляет чрезвычайно существенную характеристику любых вариантов языковой игры в интернет-фольклоре в целом. Более того, можно предположить, что матричное применение этой категории обладает существенным объяснительным потенциалом по отношению к сформулированному выше вопросу. Однако следует как можно более корректно определить общий (при всей вариативности проявлений интернет-фольклора) матричный смысл категории «действие» в нашем предметном поле.

Обратим внимание на некоторые симптоматичные характеристики этого словесно-игрового «действия», обозначенные в работах разных исследователей. К ним в том числе относятся: пародирование популярных жанров, произведений, утверждений, высказываний, смешение высокого и низкого стиля, грубая или нецензурная лексика [3, с. 144–145]; снижение, переворачивание культурного значения прецедентных текстов, направленное на профанацию и натурализацию их смыслов [8, с. 231, 233]; нарушение канонической связи между формой и значением языковых элементов, раскрепощенное отношение к созданию, трансляции и восприятию таких словесно-игровых произведений [6, с. 26]; наконец, как это и свойственно традиционной культуре, постоянное спонтанное подкрепление вербального визуальным: в ритуале, жесте, темпоритме, костюме и пр. [7, с. 125]. Даже такое краткое перечисление этих типологических свойств позволяет утверждать, что их совокупность представляет очевидное доказательство проявления в интернет-фольклоре одного

из фундаментальных феноменов культуры – карнавала, теория которого с блеском разработана М. М. Бахтиным.

Разумеется, карнавал в традиционном виде в значительной степени ушел в анналы истории, но карнавальность и карнавализованность активно действуют как творческие алгоритмы деятельности и в современной культуре. В этом смысле словесная игра в интернет-фольклоре представляет собой именно карнавализованное действие, преобразующее исходные языковые формы в остро выразительные, экспрессивные тексты, проецирующие новые, актуальные смыслы. Следует отметить: те свойства, которые иногда исследователи числят за постмодернизмом, – ирония, пародия, наличие игрового компонента, апелляция к различным системам, направлениям, стилям, школам, жанрам, художественно-историческим эпохам, театральность [4, с. 86], – в полной мере присущи карнавалному действию, исторически гораздо более раннему. Таким образом, есть все основания утверждать: то, что в интернет-фольклоре представляется новационно «постмодернистским», является в большей мере продолжением и развитием фольклорно-карнавальных традиций. В этом смысле сам постмодернизм в определенных отношениях также им наследует.

Однако есть и иной аспект вопроса. Известно, что традиционный фольклор как воплощение «народной мудрости» выступает несомненно позитивным явлением. С интернет-фольклором дело обстоит сложнее. Надо сказать, что многие критические высказывания в его адрес далеко не безосновательны. Так, М. Р. Арпентьева в работе, посвященной используемым в интернет-фольклоре эрративам – целенаправленному искажению словесного материала для получения сильного эффекта, утверждает, что речь идет о псевдофольклоре/псевдокультуре, и делает вывод: «“интернетояз” и основанный на нем псевдофольклор не столько развивает, сколько ограничивает творческие способности человека, группы, очерчивая его границы, а также границы культуры демонстрацией тематик и аспектов жизнедеятельности, традиционно табуированных или игнорируемых культурой („туалетная“ тема, тема половых извращений, тема преступности)» [1, с. 11]. В рамках статьи нет возможностей основательного анализа позиций М. Р. Арпентьевой, во многом обоснованных и справедливых. Отметим только, что в подобных оценках упускается из вида то, что такие темы в карнавалной поэтике обыгрываются через их пародирование, перевертывание, приемы карнавального гротеска, то есть, выщучивание, снимая «серьезность» их буквального прочтения.

Другое дело, что в современном обществе действительно ослабели механизмы грамотного производства и пользования карнавалом культурой. Поэтому тексты интернет-фольклора, построенные на яркой карнавализованной словесной игре, не всегда воспринимаются с позитивным эффектом. Однако это не «первородный грех» самого интернет-фольклора, а вопрос воспитания культурных навыков, включая грамотное понимание, восприятие и участие в новых вариантах продолжения фольклорных традиций. В контексте нашей темы стоит завершить изложенное о многом говорящей цитатой М. М. Бахтина: «Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее. Очищает от догматизма, односторонности, окостенелости, от фанатизма и категоричности, от элементов страха или утраченного... <...> Он восстанавливает эту амбивалентную целостность» [2, с. 137]. Представляется, что к феномену интернет-фольклора, в том числе к социокультурной сути происходящих в нем словесных игр, сказанное М. М. Бахтиным имеет самое прямое отношение.

#### **Список литературы**

1. Арпентьева, М. Р. Эрративы интернетояза / М. Р. Арпентьева // Языки и литература в поликультурном пространстве. – 2018. – № 4. – С. 5–14.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1990. – 541 с.
3. Бровикова, Л. Н. Аксиогенная ситуация в смеховых жанрах современного интернет-фольклора / Л. Н. Бровикова // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. – 2019. – № 5 (138). – С. 143–146.

4. Клемят, Л. Е. Постмодернистская эстетика и народные традиции в современном интернет-фольклоре / Л. Е. Клемят // Искусство и культура. – 2016. – № 3 (23). – С. 83–89.
5. Мирвода, Т. А. Поэтика страшного в жанрах сетевого фольклора / Т. А. Мирвода // STEPHANOS. – 2016. – № 4 (18). – С. 199–206.
6. Норман, Б. Ю. Творческий потенциал носителя языка и словесная игра / Б. Ю. Норман // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2020. – Т. 79, № 6. – С. 20–32.
7. Сулова, Т. И. Интернет-фольклор как средство коммуникации / Т. И. Сулова // Журналистский ежегодник. – 2015. – № 4. – С. 123–127.
8. Чemezова, И. А. Прецедентная «игра в бисер» как черта интернет-фольклора (на примере жанра «стишки-порошки» и «стишки-пирожки») / И. А. Чemezова, Е. А. Исакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, № 3. – С. 230–234.

УДК 80

**Табатчикова К. Д.,  
Юсупова Л. Г.**

*Уральский государственный горный университет,  
Екатеринбург*

## **ТЕКСТ-КУЛЬТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ**

Современное лингвистическое образование рассматривает текст не просто как совокупность языковых знаков, последовательно несущих некую информацию в процессе языкотворчества, не просто структуру, основу которой составляют стилистические нормы, а представляет текст как культурное явление, наделённое универсальными признаками коммуникации. К таким признакам относятся: сохранение и передача информации, обмен мыслями и чувствами через языковые знаки.

Текст – это основа коммуникации, поскольку в нём во всём многообразии можно использовать лингвистические единицы, целенаправленно ориентирующие субъектов на коммуникативно культурное взаимодействие. Иными словами, язык в тексте несёт не просто информацию об окружающей действительности, а становится её носителем и хранителем, тем самым оберегая и транслируя эту информацию воспринимающим субъектам.

В свою очередь воспринимающие субъекты, присваивая прочитанное, постигают способы мышления, традиции, обычаи, образ суждений, интерпретируя языковой знак и наделяя его в процессе своего высказывания новыми смыслами, тем самым расширяя границы текста и культуры.

Культуру в антропологическом аспекте можно трактовать как некую систему символов, связанных со специфическим способом познания окружающей действительности посредством языка. В определении «культуры» мы находим понятия «способ мышления», «деятельность» и «коммуникация», что говорит о неразрывной связи «культуры» и «коммуникации». Данная связь ярко выражается в контексте межкультурной коммуникации, которая подразумевает культурное взаимодействие представителей различных культур. Культура понимается как совокупность духовных и материальных ценностей, создаваемых людьми; особый род деятельности; набор функций; механизм, создающий тексты; совокупность норм и правил; духовная жизнь общества; форма общения между субъектами; передача информации; элементы, имеющие особый смысл; поведенческие нормы и стереотипы.

Текст и культура – понятия взаимообусловленные, поскольку культура находит выражение в тексте, а текст становится основой для коммуникативного взаимодействия автора с субъектами, предметами, то есть с окружающей действительностью.

Поэтому мы вслед за Ю. В. Казариным [1, с. 9] считаем, что текст в этом случае можно назвать текстом-культурой, включающим «культурологическую, культурную эмпирику – опыт обращения с языком, речью, текстом». Текст-культуру, по мнению, автора, можно воспитать в себе, сформировать в своём сознании через изучение языковых единиц, а также, по нашему мнению, совершенствуя в процессе анализа и создания своих собственных суждений.

Текст-культура характеризуется знаково-словесной, вербальной формой, что отличает его от «текста культуры», который реализуется в том числе и через «нелинейную последовательность символов» [2, с. 36]. Текст в нашем понимании уже является культурой, является средством познания и коммуникации, а также средством формирования и совершенствования вербальной картины мира и языковой личности.

По нашему мнению, текст-культура отражает действительность через языковую, знаково-словесную форму, представляя в своей основе обдуманную идею. Таким образом каждое отдельное суждение, реализующее цели, мотивы, убеждения и способное в разное историческое время расширять свои границы в процессе интерпретации, становится текстом-культурой, соотносящимся с его автором. Текст-культура позволяет человеку через языковые средства постичь историко-культурный опыт, интерпретировать его, присвоить и передать будущим поколениям в форме «укрупнённого» образа мышления, в процессе активного речевого обмена, в процессе коммуникативного взаимодействия.

Опираясь на лингводидактический словарь А. Н. Щукина [3, с. 116], уточним определение понятия «коммуникативное взаимодействие». Считаем, что *коммуникативное взаимодействие – это специфическая целенаправленная деятельность, в процессе которой происходит коммуникативный обмен между текстом-культурой, отражающим действительность, и субъектом посредством анализа языка текста-культуры.*

Текст-культура как отражение действительности имеет диалоговую основу, позволяет вступать с ним во взаимодействие, соглашаться и спорить, переосмысливать, переистолковывать и переоценивать, тем самым овладевать опытом.

#### **Список литературы**

1. Казарин, Ю. В. Антропологические основы литературной деятельности: [учеб. пособие] / Ю. В. Казарин ; [науч. ред. Л. Г. Бабенко] ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 132 с.
2. Симбирцева, Н. А. Тексты культуры: специфика интерпретации: дис. ... д-ра культурологии / Н. А. Симбирцева. – Екатеринбург – 2016 с.361
3. Щукин, А. Н. Лингводидактический энциклопедический словарь: более 2000 ед. / А. Н. Щукин. – Москва: Астрель: АСТ: Хранитель, 2008. 746, [6] с.; [150].

## **СИТУАТИВНАЯ МОДЕЛЬ ИГРЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ**

Для благополучной реализации в социуме и профессии молодому выпускнику учебного заведения необходимо иметь в распоряжении интегративные, креативные, рефлексивные качества, умения применять знания на практике, навыки диалогизации общения, которые являются компонентами профессиональной компетентности специалистов, занятых в различных сферах жизнедеятельности, ориентированных на работу в коммуникативной сфере «человек – человек». Своевременное и эффективное решение вопроса коммуникации и социального взаимодействия языковой личности с современным социумом результативно благодаря сформированной компетентности в сфере общения и социальных отношений.

Термин «языковая личность» впервые был применен еще в 1930 г. В. В. Виноградовым в книге «О художественной прозе» [1]. Сегодня регулярно выходят сборники научных трудов, посвященные различным теоретическим аспектам изучения языковой личности. Предлагаются новые классификации типов языковой личности. Публикуются практические результаты анализа языковых личностей людей социума, а также и персонажей художественных произведений, коллективных и персональных языковых личностей.

Впервые четкая дефиниция лингвистического понятия «языковая личность» была дана Г. И. Богиним, который отмечал, что языковая личность – это «человек, рассматриваемый с точки зрения его готовности производить речевые поступки, создавать и принимать произведения речи» [2, с. 3].

В исследовании структуры языковой личности почти все ученые ссылаются на модель языковой личности, предложенную современным лингвистом Ю. Н. Карауловым; она часто применяется как основа для анализа различных языковых личностей, видоизменяется, трансформируется. Модель состоит из трех уровней: вербально-семантического (вербально-грамматического) или лексикона, лингвокогнитивного или тезауруса и мотивационного или прагматикона. «Каждый из уровней характеризуется своим набором единиц, которые в совокупности охватывают все используемые при изучении языка единицы, своеобразно перераспределяя их соответственно специфике названных уровней» [4].

Лексикон включает «фонд лексических и грамматических средств, использованных личностью при порождении ею достаточно представительного массива текстов» [4, с. 87]. При изучении языковой личности Ю. Н. Караулов основной акцент делает на интеллектуальные способности человека.

Языковая личность может изучаться как цельный образ, как «полноценное представление личности», если воспользоваться словами Ю. Н. Караулова, т. е. в совокупности ее социальных ролей, профессиональных, возрастных, гендерных и прочих характеристик; на материале всей совокупности произведенных ею текстов (устных и письменных) [4, с. 85].

Развитие языковой личности в соответствии с ее параметрами может быть представлено следующим образом:

- степени лексикона и тезауруса начинают формирование в семье, в учреждениях дошкольного и начального образования; именно здесь вырабатывается словарный состав, приобретаются основные грамматические нормы и решается задача формирования навыков письменной и устной речи;
- в дальнейшем под влиянием различных источников информации и в процессе речевой деятельности языковая личность пополняет обыденные знания – культурные, исторические, мировоз-



зренческие, духовные и т. п.; наряду с развитием репродуктивного, отражательного мышления совершенствуется интерпретация, развивается рефлексивная мыслительная деятельность; проявляются начальные навыки организации стиля речи, увеличивается словарный запас/лексикон, совершенствуется грамматикон, постигаются правила текстообразования.

Следует отметить и развивающую общую методологическую культуру мышления, и формирующую лингвистическую основу, и нравственно-этическую позиции подготовки будущего выпускника. Приобщение студентов к овладению социолингвокультурологическими знаниями происходит на основе единых с преподавателем взглядов, совершения определенного действия по образцу, заданному классическим примером из литературы либо из современной жизни.

Развитие практических умений студентов, перевод из системы «знания, умения, навыки» в систему «профессиональные компетенции» позволяют формировать профессиональный лексикон будущего выпускника. Компоненты ситуативной модели игры отражены в формах и методах социолингвокультурной деятельности: олимпиада по русскому языку и риторике, конкурс сочинений (эссе) и участие в конкурсе ораторов «Златоуст»; деловые/ролевые игры с использованием основ документной лингвистики и др. При реализации данных форм применялись медиавопросы, интернет-общение. Олимпиады были как общего характера, так и имели широкий спектр вопросов, например: Благодаря кому и когда введена в употребление в письменной речи буква «Ё»? (вопросы по фонетике и орфографии); Определите, какие из приведённых названий частей дома исторически являются однокоренными с названиями частей тела: *ворота, крыльцо, крыша, окно, наличник, чердак, черепица*? (Морфемика и словообразование); Определите, какие глаголы являются двувидовыми (то есть могут употребляться в значении как совершенного, так и несовершенного вида): *взлететь, просить, простить, казнить, ранить, жениться*? (Морфология и синтаксис) и др.

Средством организации ситуативной модели (деловой/ролевой) игры и взаимодействия конструируемого процесса выступают лингвокультурологические и коммуникативные задачи, которые являются, во-первых, эффективным способом развития положительной мотивации студентов и, во-вторых, способом ориентации на профессиональное обучение.

Грамотные речевые модули позволили выстроить практическую реализацию сформированности социально-коммуникативной компетентности языковой личности. Студентами на занятиях были разработаны правила речевых модулей: *Используйте формулы вежливости в русском языке; Осуществите включение речевого модуля в коммуникативную деятельность; Произнесите все речевые модули в игровом формате; При создании и речевого модуля учитывайте профессиональную специфику устной речи.*

Одним из результатов реализации речевых модулей ситуативной ролевой игры явился изданный совместно со студентами терминологический словарь-справочник документоведа [3], призванный служить не только справочным пособием, но и источником знаний, необходимых в бытовой и производственной деятельности. Его словарный состав ориентирован на профессиональный лексикон в деловом общении. В связи с расширяющимися с каждым годом международными связями, в которые все активнее включаются не только специалисты-документоведы, но и представители других сфер коммуникации, достаточно широко представлена терминология в более современном словаре, включающем документационные, педагогические, архивоведческие понятия [5]. Личность должна осмыслить необходимость овладения искусством слова, определить свое место и потенциал самореализации в реальном мире контактирующих людей. Коммуникативная культура языковой личности должна быть гарантом неопасного и комфортного ее существования в условиях профессиональной сферы коммуникации.

В объединении содержания и речи, которая организывает и выражает это содержание в зависимости от адресата, целей и условий коммуникации, определенная языковая личность не только обнаруживается, но и формируется, приобретая индивидуальность и неповторимость.

### Список литературы

1. Виноградов, В. В. О художественной прозе / В. В. Виноградов. – Москва: Мысль, 1930. – 130 с.
2. Богин, Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г. И. Богин. – Ленинград: Ленинградский гос. ун-т, 1984. – 30 с.
3. Документоведение и архивоведение: слов.-справ. / сост.: О. Г. Усанова, А. В. Лушникова, А. Г. Азнагулова, М. В. Моторная; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015. – 115 с.
4. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва: Наука, 1987. – 261 с.
5. Лушникова, А. В. Документоведение и архивоведение: словарь / А. В. Лушникова, О. Г. Усанова. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2019. – 172 с.

УДК 81.42

**Шибакowa Л. Г.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Художественная литература для детей – это особая область литературы, что объясняется специфической аудиторией. При создании текстов писатели учитывают возрастные, психологические и эмоциональные особенности подрастающего поколения. Художникам слова приходится искать новые формы языка, изучать его возможности. Необычное, творческое переосмысление поэтического и прозаического искусства объединяется понятием «языковая игра».

Термин, впервые введенный в научный оборот Л. Витгенштейном, вызвал большой интерес у лингвистов – В. П. Руднева, В. З. Санникова, Б. Ю. Нормана, Т. А. Гридиной, Н. А. Николиной, Е. А. Агеевой и др. «Языковая игра – это нетрадиционное, неканоническое использование языка, это творчество в языке, это ориентация на скрытые эстетические возможности языкового знака» [5].

Языковая игра в художественной литературе для детей занимает особое место. Поэтическая речь богата яркими образами, ритмически четко организована, что особенно важно в стихах для детской аудитории. Дети познают лаконичность и точность слова, улавливают музыкальность, напевность поэтической речи, замечают ее ритмическую и метрическую организованность, созвучие стихотворных строк. Поэтому перед детскими писателями стоит задача создания языка, который будет понятен и близок реципиенту.

Использование приемов языковой игры позволяет придать тексту оригинальность, экспрессивную окраску, сделать его индивидуальным и в какой-то степени уникальным произведением. Языковая игра реализуется использованием возможностей языковых единиц на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях.

В поэтических текстах для детей А. Барто, С. Маршака, С. Михалкова, Г. Остера, К. Чуковского Б. Заходера и других детских авторов языковая игра реализует эстетическую, комическую, развлекательную, прагматическую, выразительную и изобразительную функции, направленные на развитие ребенка. Осуществление этих функций невозможно без творческого подхода писателей к языку, к его возможностям.

Самыми частыми для реализации языковой игры являются единицы лексического уровня, так как лексические средства обладают разными значениями, вариации игр с которыми весьма многочисленны. Языковая игра строится на омонимии, полисемии, антонимии, паронимии, фразеологизмах.

Широко представлена у писателей паронимазия, основанная на столкновении слов с одинаково звучащими частями.

На брата сердится сестра,  
Ее зовут *Марина*.  
А он стоит среди двора.  
Кричит: – Ты где, *Малина*?

(«Буква Р» А. Барто) [1].

Игра строится на использовании случайного созвучия в словах, не связанных друг с другом по значению и смыслу, что придает комический эффект сюжету.

Паронимия возникает благодаря сопоставлению слов, имеющих общий корень, но различающихся по значению и составу других словообразовательных морфем.

Ходить к вам, право, нелегко –  
Живете слишком далеко.  
Мы, бедные *наседки*, –  
Такие *домоседки*!

(«Кошкин дом» С. Маршак) [3].

Словесная игра антонимами строится на том, что, сталкиваясь в контексте антонимичные слова, автор вызывает одним из них ассоциации одновременно с двумя значениями. Это возможно только в том случае, когда по крайней мере одно из слов-антонимов полисеманлично.

Среди собак любой породы  
Есть и *красавцы* и *уроды*,  
Есть великаны, это – доги!  
Коротконогие бульдоги  
И жесткошерстные терьеры

(«О тех, кто лает» С. Михалков) [4].

В поэтических текстах для детей активно используются омофоны:

– *Водица*, а *водица*,  
Давай с тобой *водиться*!

(«Плотина и вода» А. Шлыгин) [7].

Детство ребенка проходит в постоянном движении и разнообразных играх, поэтому для удержания внимания реципиента, поэты создают эффект игры, облаченной в стихотворную форму. Г. Остер в своей книге «Вредные советы» советует маленькому читателю как можно больше шалить и хулиганить, рассчитывая на обратный эффект, так как ребенок с детства знает, «что такое хорошо, а что такое плохо». Происходит диалог автора с читателем, где ребенок может поспорить с писателем и с помощью антонимии раскрыть истину дружбы.

Бей *друзей* без передышки  
Каждый день по полчаса  
И твоя мускулатура  
Станет крепче кирпича.  
А могучими руками  
Ты, когда придут *враги*,  
Сможешь в трудную минуту  
Защитить своих друзей.

(«Вредные советы» Г. Остер) [6].

Одним из широко распространенных приемов языковой игры является столкновение двух значений одного слова.

– Ты о чем *волнуешься*,  
Море – океан?  
...  
– Не *волнуйся*, море,  
За кораблик мой!

(«Море волнуется» А. Шлыгин) [7].

Используют писатели для словесной игры также и фразеологизмы.

Славными именами  
Украшен кошачий род!  
...*Кот*, *Который Наплакал*!  
...Кот Ученый... Чеширский Кот

(Б. Заходер «Кошка-Вьюшка») [2].

К морфологическим средствам создания языковой игры относят случаи, когда автор целенаправленно неправильно использует грамматические категории, например, с целью создания комизма.

Черепаша всех смешит,  
Потому что не спешит.  
Но куда  
Спешить тому,  
Кто всегда в своем дому?

(«Мохнатая азбука» Б. Заходер) [2].

На уровне синтаксиса наиболее характерными приемами языковой игры являются парцелляция и зевгма.

Качу  
Лечу  
Во весь опор.  
Я сам – шофер.  
И сам – мотор.  
Нажимаю  
На педаль –  
И машина  
Мчится вдаль!

(«Шофер» Б. Заходер) [2].

Начнет козел, петух – за ним,  
Потом – коза. За ней – свинья.  
А после – курица и я!

(«Кошкин дом» С. Маршак) [3].

Внешняя форма обыгрывания языковой игры также служит для интонационного оформления. Юный читатель с детства учится чувствовать ритм и интонацию, поэтому писатели ищут необычную форму, помогающую ребенку прикоснуться к мелодичности и ритмике поэзии.

Активное обыгрывание различных приемов языковой игры помогает создать живой диалог между поэтом и маленьким читателем и привить любовь к художественной литературе, к искусству слова.

#### Список литературы

1. Барто, А. Л. Любимые стихи / А. Л. Барто. – Москва: Эксмо, 2015. – 80 с.
2. Заходер, Б. В. Стихи и сказки / Б. В. Заходер. – Москва: Росмэн, 2015. – 144 с.
3. Маршак, С. Я. Стихи для детей / С. Я. Маршак. – Москва: Советская Россия, 1980. – 85 с.
4. Михалков, С. В. Стихи для детей, басни / С. В. Михалков. – URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Mihalkov/>.
5. Норман, Б. Ю. Язык: знакомый незнакомец / Б. Ю. Норман. – Минск: Вышэйшая школа, 1987. – 222 с.
6. Остер, Г. Б. Вредные советы / Г. Б. Остер. – Москва: АСТ, 2016. – 96 с.
7. Шлыгин, А. И. Стихи для детей / А. И. Шлыгин. – URL: <http://a-pesni.org/baby/poesia/chlygin.php>.

УДК 81.42

**Шутёмова Н. В.**

*Санкт-Петербургский государственный университет*

## **ЭКСПРЕССИЯ И СТАНДАРТ В ДЕКЛАРАЦИИ ЮНЕСКО О ВЫДАЮЩЕЙСЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ ОБЪЕКТА ВСЕМИРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Декларации о выдающейся универсальной ценности объектов всемирного наследия относятся к числу документов, составляющих лингвистическое сопровождение известного проекта ЮНЕСКО, созданного для сохранения памятников мировой культуры. Он вписывается в широкий контекст гуманитарной деятельности организации, связанной с бережным отношением к истории и

традициям разных наций и народов, их материальному и нематериальному наследию, в частности, к языку, фольклору, музыке, танцу.

Декларация входит в состав документа «Номинация», который составляется государством, желающим включить уникальные достопримечательности, находящиеся на его территории, в Список всемирного наследия. В случае одобрения заявки декларация размещается на сайте ЮНЕСКО в разделе «О проекте», поэтому текст становится доступным широкой общественности. В настоящее время на сайте представлен корпус, охватывающий 1154 декларации о культурных, географических и смешанных объектах 167 стран.

В качестве адресанта декларации выступают государства, подписавшие «Конвенцию об охране всемирного культурного и природного наследия» [4], принятую 16 ноября 1972 г. на Генеральной конференции Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. Адресатом при этом является, с одной стороны, ЮНЕСКО, с другой – всё международное сообщество. Коммуникативный статус адресанта и адресата, сам предмет декларирования и неличный характер общения коммуникантов обуславливает возможность трактовать декларацию как один из жанров институционального дискурса, в частности такой его разновидности, как дипломатический дискурс [1; 3; 8]. В функциональной стилистике его чертам относят точность, стандартизированность, императивность, безэмоциональность, ограниченность синонимических замен [1].

В то же время доминантные функции документа, включающие информирование о существовании уникального объекта и убеждение в его универсальной ценности, обуславливают такие нетипичные для официально-делового типа текстов свойства, как оценочность, экспрессивность, риторичность, преобладающие, например, в медиаматериалах. В целом это создает контрастное сочетание жанровых характеристик рассматриваемой документации. Их изучение в контексте с функциями документа, своеобразием широкой целевой аудитории, мультимодальным способом репрезентации информации, представляемой в текстовом, фотографическом, видео- и аудиоформатах, позволяет ставить вопрос о соединении в данном жанре свойств институционального и медийного дискурса. В связи с этим предполагаем, что декларация о выдающейся универсальной ценности объекта всемирного наследия характеризуется и таким свойством, как интердискурсивность.

К основным проявлениям обозначенного контраста жанровых свойств документа относится сопряжение в нем стандарта с экспрессией. Дискурсивный анализ корпуса документации показал, что стандартизованностью характеризуется прежде всего жесткая структура документа. Он включает лаконичную формулировку ценности объекта, краткое описание его характеристик, список критериев значимости и ценности объекта всемирного наследия, которым отвечает достопримечательность, констатация целостности и подлинности объекта, перечисление мер, необходимых для его сохранения. Кроме того, стандартизованность свойственна лексическому наполнению данных разделов документации: в декларациях о разных объектах используется повторяющийся набор ключевых слов и словосочетаний, формирующий ядро лексики данного жанра.

В то же время необходимость убедить целевую аудиторию в уникальности и ценности объектов обуславливает экспрессивность документов, при рассмотрении которой мы основываемся на сформированном в лингвистике традиционном определении данного понятия как «совокупности семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают ее способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи», «психического состояния говорящего» [2, с. 591]. В декларациях ЮНЕСКО экспрессивность проявляется в использовании лексики, выражающей отношение субъектов международного права к культурному наследию разных стран.

Основными экспрессивными средствами в данном жанре выступают эпитеты, характеризующие уникальность, значимость и эстетичность объектов независимо от того, культурные они, природные или смешанные. Данные эпитеты включают прежде всего ядерные единицы, точно номи-

нирующие соответствующие свойства объектов: outstanding («выдающийся»), universal («всеобщий», «универсальный»), beautiful («прекрасный»).

Также экспрессивность документации в значительном мере обусловлена использованием многочисленных контекстуальных синонимов-заменителей и синонимов-уточнителей обозначенных ядерных эпитетов. Например, оценка уникальности объекта может быть репрезентирована эпитетами exceptional («исключительный»), unique («уникальный»), unrivalled («непревзойденный»), distinguished («отличительный»), значимость – оценочными прилагательными significant, important, vital, эстетические свойства – эпитетами harmonious («гармоничный»), breathtaking («поразительный», «захватывающий»).

Кроме того, к числу основных экспрессивных средств в документации относится рекуррентивность групп эпитетов: они повторяются в пределах одного документа, а также в объеме всего корпуса деклараций. Рекуррентивность эпитетов способствует актуализации их семантики и выражаемой с их помощью оценки выдающейся универсальной ценности объектов.

В декларациях используются и метафоры, при этом частотность их употребления существенно ниже частотности эпитетов, которые с этой точки зрения можно считать доминантой экспрессивности. Однако в рассматриваемых декларациях метафоры являются «зонтиковыми»: при восприятии документации они могут служить смысловыми доминантами текста, позволяя сформировать емкое представление об объекте в целом или его отдельных уникальных свойствах.

Ключевой в документации является метафора музея под открытым небом, охватывающая разные виды объектов. Первым документом, в котором она была использована, стала декларация о Галапагосском архипелаге [5], характеризующемся сохранившейся до наших дней уникальной флорой и фауной, описанной Ч. Дарвином и послужившей толчком к созданию его эволюционного учения. Именно данный архипелаг был первым включен в Список всемирного наследия, т. е. отмеченная метафора стала исходной в интерпретации достопримечательностей, идейно и образно объединяя все декларации и получая в них дополнительное развитие. Например, она детализируется в метафоре музейных коллекций в декларации о Королевских ботанических садах Кью [5] и реализуется в метафоре калейдоскопа при оценке уникального разнообразия подводного мира вулканического архипелага Сент-Килда [7]. Полагаем, что метафора музея мотивирована самой целью проекта «Всемирное наследие», заключающейся в международном признании ценностей национальных культур и их сохранении.

Таким образом, сопряжение стандарта с экспрессией в рассмотренных документах мотивировано их коммуникативными задачами и соответствующими функциями. Оно способствует реализации в декларациях категории оценки, актуализации основной идеи документа и его целостной концепции, обуславливает персуазивность и риторичность текста.

#### **Список литературы**

1. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. – Москва: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва: Совет. энцикл., 1990. 685 с.
3. Чернявская, В. Е. Дискурс как объект лингвистических исследований / В. Е. Чернявская // Текст и дискурс. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. – С. 11–22.
4. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage Adopted by the General Conference at its Seventeenth Session Paris, 16 November 1972. English Text. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation, 1972, 17 p. URL: <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>.
5. Galápagos Islands. Outstanding Universal Value. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1>.
6. Royal Botanic Gardens, Kew. Outstanding Universal Value. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1084>.
7. St Kilda. Outstanding Universal Value. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/387>.
8. Van Dijk T. Discourse and Context. A Sociocognitive Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.26.

## **ФОЛЬКЛОРНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА В КАМЕРУНСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

Вероятно, не все современные фольклористы согласны с тем, что само понятие «фольклор» представляет собой социальный конструкт, что за ним нельзя увидеть неизменных культурных сущностей и что манипулирование образами народного «творчества», «искусства» или «знания» позволяет в большей степени судить не о воображаемом «народе», но о самих манипуляторах – ученых, политиках, литераторах, религиозных деятелях и т. д. Однако многим исследователям – и фольклористам, и представителям иных гуманитарных дисциплин – такая точка зрения представляется не только наиболее обоснованной, но и открывающей существенные эвристические перспективы. Речь в данном случае идет не столько о вполне очевидных возможностях деконструкции «традиционной» фольклористики, сколько о процессуальном подходе к исследуемым этой дисциплиной материалам, позволяющем по-разному определять и анализировать «фольклорные» составляющие тех или иных культурных явлений.

Народное творчество, зародившееся в глубокой древности, – историческая основа всей мировой художественной культуры, источник национальных художественных традиций, способ выражения народного самосознания.

Существует подход, согласно которому единицами фольклора как комплексной системы, являются не песни, мифы, танцы сами по себе, не отдельные «произведения» народного искусства, а целостные фольклорные акты, фольклорные действия (ритуалы, обряды в широком смысле слова). Например, любая песня рассматривается не как сама по себе «просто» песня, а в рамках своего предназначения – как к чему-то привязанная, с чем-то структурно и функционально связанная [1, с. 33]; аналогично с танцем, музыкой, одеждой, народным театром.

Фольклор первобытного бесписьменного общества основывается на мифологии и религиозной системе, в нём особо важную роль имеют обрядовые формы. Древнейшие жанры письменности продолжают фольклорные традиции заклинаний, ритуальной поэзии (календарной и свадебной), мифа, исторических преданий; литература при этом сохраняет близкие к фольклорным стилиевые средства: схожие системы повторов, параллелизмы, метафоры, словесную игру и т. д. Вместе с тем уже древнейшие надписи таковы, что их функция не может быть адекватно осуществлена с помощью устного фольклорного слова (например, древнеегипетские «автобиографические» надписи вельмож и всякого рода заупокойные тексты). После появления письменности и литературы, в условиях зарождения государственности и развития более сложных религиозно-мифологических систем, фольклор продолжает функционировать, но такой традиционный, или «классический», фольклор развивается в нечто отличное от фольклора строго архаического.

Древнейший сюжетный фонд подвергается десакрализации, устная традиция испытывает многоплановое влияние книжной словесности: так, устное слово может воспроизводить нормы письменного языка (особенно характерно для торжественной ритмизованной речи), одновременно происходит фольклоризация и архаизация книжных источников. Помимо влияния литературы, сходный эффект может иметь влияние более развитого фольклора соседних народов (например, влияние русского фольклора на устные литературы некоторых других народов СССР) [2, с. 39].

Эволюция в подходе к фольклору привела к тому, что функционирование фольклора в обществе рассматривается не только с точки зрения литературоведения, но и с точек зрения антропологии и социологии [3, с. 778].

Многие неофициальные, неканонические, жанры и виды фольклора не сразу попадают в поле зрения специалистов. Например, любовные девичьи рассказы обратили на себя внимание собирателей лишь в 1980-е гг., тогда как бытование их имеет несравненно более долгую историю.

О Камеруне мало что известно, он не входит в число стран с развитой туристической индустрией. Небольшая страна тропической Африки, омываемая с запада Атлантическим океаном, незаслуженно обделена вниманием путешественников. И напрасно. Тёплый климат, многообразие флоры и фауны, живописные пейзажи и океанские пляжи, самобытная культура страны – всё это не оставит равнодушными поклонников экотуризма.

Камерунский фольклор имеет множество интригующих мифов, легенд и пословиц из различных культурных групп. Примеры пословиц: «Дождь не падает только на одну крышу», «Тот, кто задает вопросы, должен быть готов услышать ответы» и «Если вы не наступите собаке на хвост, она не укусит вас».

Пример мифа напоминает о том, как когда-то традиционное общество относилось к близнецам. Говорят, что в прошлом, когда женщина рожала близнецов, она дарила их непосредственно султану (правителю). Цыпленка приносили в жертву, чтобы обезопасить их и обеспечить их хорошее поведение. Затем мать вернулась с ними домой и накормила их мясом. (Предположительно, близнецы из этой группы обладали удивительной способностью жевать мясо еще до того, как у них выросли зубы.) В пять лет они вернулись во дворец, чтобы остаться. Султан вырастил их как собственных детей и дал им хорошее образование. По мере того, как они становились старше, султан спрашивал их совета по важным решениям.

Один из величайших героев Камеруна – Дуала Манга Белл, повешенный в 1914 г. за то, что выступал против немецких колонизаторов. Камерунцы воспевают его поступки и храбрость его товарищей в песнях, например Charles EWANJE-Tét'ékombó (Шарль ЭВАНЖЕ-Тет'экомбо) [4], и пьесах, которые передаются из поколения в поколение.

Другой известный фольклор, связанный с политикой в Камеруне, – это смерть камерунского националиста Мартина-Поля Самбы. Мартин-Поль Самба, был военным офицером Булу во время имперского немецкого колониального периода Камеруна. Он начал организовывать сопротивление немцам. Тайно связался с британскими и французскими войсками, чтобы получить оружие, но одно такое письмо было перехвачено. Немецкие войска арестовали его и обвинили в государственной измене. Самба была казнена 8 августа 1914 г. В фольклоре говорится, что во время казни у него в руке был белый платок и что он сказал немецким солдатам, что пули не могут убить его, если он не бросит платок.

В Камеруне политики редко используют фольклорные выражения. Они предпочитают визуальный аспект фольклора. Вот почему большинство камерунских политиков часто можно увидеть в традиционной одежде во время их политических кампаний. Это связано с тем, что традиционная одежда отражает не только принадлежность к определенному региону и племени, но также представляет ранг человека в обществе.

#### **Список литературы**

1. Алексеев, Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э. Е. Алексеев. – Москва: Советский композитор, 1988. – 237 с.
2. Мелетинский, Е. М. Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик; отв. ред. П. А. Гринцер // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Москва: Наследие, 1994. – С. 39–104.
3. Константин Богданов // Беседы на рубеже тысячелетий. – НЛО, 2018. – С. 778–780.
4. Tét'ekombo (Cameroun par Charles Ewanje). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zDuC1Fj3IAk>.



## ТЕМА ИГРЫ И ИГРОВОЕ СОЗНАНИЕ В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 398:008.001

**Алиференко Е. И.**

*Балашовский институт (филиал)  
Саратовского национального исследовательского  
государственного университета  
им. Н. Г. Чернышевского*

### ИГРОВОЙ АСПЕКТ СВАДЕБНОГО ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ ПЕСЕН И ПРИЧИТАНИЙ САРАТОВСКОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА)

Эстетическая функция свадебного фольклора вытекает из игровой условности обрядовых действий. Слово, поэтизируя происходящее, выступает необходимым компонентом свадебной игры.

В народном представлении свадьба играет, что подразумевает ее драматургию и распределение ролей. В первой части общерусского свадебного обряда (до венца) наиболее активна роль невесты. В соответствии с традицией она должна была выразить (словесно и действиями) трагизм переживаемого ею момента. В определенном смысле перед нами моноспектакль, окрашенный мелодией причета. Язык жестов, позы, мимики усиливает Слово.

Сценарий саратовской свадьбы подразумевает первый «выход» невесты во время сговора, где девушка просит родителей отказаться от «винной чарочки», упрекает их за согласие на ее брак:

Надаела я вам, надаскучила...  
Да ни чаили вы миня с рук збыть,  
Д уш збыли миня в адин час,  
В адин час, в адну минуточку;  
Атнежилась я, атлилеилась... [3, № 76]<sup>1</sup>

Причет подразумевает слушателя: его цель – вызвать сострадание к судьбе невесты, что отражено в тематике жанра. Семантикой страха наполнены слова о «чужой, злобной сторонущке». Его раскрытию служит традиционное обращение невесты к замужней женщине с вопросом: «Д уш и как-та мне будит жить в чужих людях?» [3, № 78]. Вопрос сценически организован, так как подразумевает диалог. От сестры она узнает, что «угадить-та на них мудренехынька: / Шипка прайдешь, – скажут: ана сирдитая, / Тихонька прайдешь, – скажут: линивая» [3, № 80].

Полученный ответ нагнетает обстановку, усиливая внутреннюю тревогу невесты и подчеркивая ее роль жертвы. Используемые символические образы усиливают данное значение: она – и «лебедушка», которую щиплют «серые гусики», и «белая березонька», которая «к земле клонится».

Предложенная исследователями XX в. [2] классификация свадебных жанров отражает как функциональное значение песни в обряде, так и степень игровой условности. Наиболее ярко проявляется она в ритуальных песнях, в которых текст, комментируя обряд, усиливает его образное восприятие. Особенностью песен данной группы является тесная связь с ритуалом; оторвавшись от него, песни теряют свое смысловое значение. Знаком игры в данном случае выступает не только действие, но и текст его сопровождающий. Так, картина сговора в саратовской свадьбе получает следующую художественную зарисовку:

<sup>1</sup> Здесь и далее орфография и пунктуация во всех приводимых цитатах дается по первоисточнику.

Сосенку, зияяну сосну с кареня валят,  
Зияяну сосну с кареня валят,  
Душу Аннушку с тиряма вядут,  
Свет Стяпанавну из високава.  
Папирет нясут привиликай дар;  
Хать и дар я шлю – я сама иду,  
Хать и пайду – я и покланюсь;  
Хать и покланюсь, – сваму милому [3, № 1].

В данном случае возможны разные варианты трактовки содержания этой песни. И лишь четкое представление о ходе обряда дает понимание его поэтической условности: во время сговора невесту выводят из чулана, ее сопровождают подруги и сваха, которая на подносе несет подарок («дар») жениху; подойдя к столу, невеста кланяется. Используемая в песне символика отражает внутреннее состояние невесты, соотносимое со срубленным деревом, «сосенкой», которую с «кареня (т. е. с корня) валят».

Драматургически насыщенным представляется ритуал «заплетения косы», сценарий которого предполагал обязательное обращение невесты к подруге с просьбой заплести ее «тугохонько»: «Посередь-то косы / Плети саблю острую, / А под конец-то косы / Плети ленту алую» [1, с. 18]. Причет отражает восприятие косы как символа девичества, свободной жизни в родительском доме, отсюда понятное желание девушки препятствовать ходу обряда. После венца невесту переплетут, с этого момента она будет носить прическу замужней женщины, сделанную из двух кос, обвитых вокруг головы в виде гнезда. Замужество как «горюшко великое» является лейтмотивом содержания причитаний невесты и ее поведения в целом.

Ритуал «заплетения косы» был сценически насыщен двумя исполнительскими партиями – причетом невесты и песенным комментарием со стороны подруг. Песня, получившая в народе название «Трубонька», была известна в разных российских регионах и в целом, отражая ход обряда, рисовала печальный образ судьбы замужней женщины. Зачин, построенный на символическом параллелизме, – «Затрубили трубоньки / По белой заре, / Расплакалась девушка / Об русской косе» – рождает ощущение вселенского размаха происходящей с девушкой трагедии. Хронотоп сюжета рисует три временных пласта: прошлое – «Бывало мне косыньку / Маменька плела», настоящее – «А топеря косыньку / Подружки плетут», будущее – «А утром ранехонько / Свахи расплетут / Разложат косыньку / На две стороны, / Положат косыньку / Поверх головы... / Вот тебе, косынька, / Век вековать. / А тебе, девушка, / Плакать-горевать...» [1, с. 27, № 15]. Песня, исполняемая во время заплетания косы, отражает философию свадебной игры, где невеста должна была исполнять роль жертвы. Наиболее ярко это представлено в содержании песни «Погодушка»: в символическом образе «лебедушки» пристаёт она к стаду «серых гусиков». Песня рисует страдания молодушки: в чужой стороне ее щиплют «серые гусики» (сваты), «корят-бранят» молодушки. Оправдываясь, героиня утверждает, что не по своей воле она пристала к чужому «стаду»: виною в том – «непогодуска» да «кони лихие Александра свет Иваныча» [1, с. 27, № 14].

Традиционным мотивом свадебного фольклора выступает мотив поиска невестой препятствий на пути ее к замужней жизни. В саратовском свадебном репертуаре зафиксировано несколько постоянных сюжетных линий на данную тему: это и сюжет причета с просьбой невесты потуже заплести косу, и ее обращение к брату поехать во темный лес и срубить там белую березоньку: «Завали-кася ты путь-дороженьку / Чужим людям, злым разлучникам, / Чтоб нельзя им было / Не пройти, не проехати» [1, с. 20, № 22].

После выкупа, когда жениха сажали рядом с невестой, она вопила:

Родимой мой батюшка,  
Не сажай крух миня-та  
Гостя приежжива,

Посади братца роднова.  
Ни давайте маю руку праву  
Гостю-та приежжиму,  
Дайте маю руку праву  
Братцу родному [1, с. 20, №22].

Звучит этот мотив и в свадебных песнях: «– Ох, вы девушки-подружки мои, / Вы берите ведра новые, / Почерпайте воду светлую, / Уливайте горы крутые, / Чтоб Ивану не въехать, не взойти» [1, с. 28, № 16].

Таким образом, причитания и песни, эстетизируя свадебное действо, отражали условность основных его этапов. На сегодняшний день народная традиция свадебного обряда утратила свою актуальность. В то же время игровой аспект свадьбы сохраняет ее как отдельное явление культуры в жизни современного общества.

#### **Список литературы**

1. Алифференко, Е. И. Словесное сопровождение саратовского свадебного обряда: учебное пособие к практическому занятию по устному народному творчеству «Семейная обрядовая поэзия. Свадьба» / Е. И. Алифференко – 2-е изд. доп. и перераб. – Балашов: Фомичев, 2006. – 97 с.
2. Круглов, Ю. Г. Русские свадебные песни: учеб. пособие для пед. ин-тов. – Ю. Г. Круглов. – Москва: Высш. школа, 1978. – 215 с.
3. Соколов, М. Е. Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии / М. Е. Соколов. – Саратов, 1898. – 72 с.

УДК 882-31

**Гайнетдинова О. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет*

### **АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ РОМАНА «ТИХИЙ ДОН»**

Описывая в романе «Тихий Дон» [4] переломную эпоху в жизни народа в годы революции и Гражданской войны, М. А. Шолохов большое внимание уделяет женщине (в особенности женщинам-родственницам главного героя Григория Мелехова – матери Ильиничне, жене Наталье, возлюбленной Аксинье, сестре Дуняшке), ее месту в мире, ее труду, горю – ее судьбе. Мы рассматриваем главных героинь романа с точки зрения проявления в них архетипических черт, которые мы обнаруживаем, анализируя образную структуру романа в мифопоэтическом аспекте.

Под архетипом понимают фундаментальные образы и мотивы, лежащие в основе общечеловеческих символов и проявляющиеся в мифе и фольклоре. Архетипический образ – такой образ художественного текста, в котором определенный архетип получает конкретное воплощение [2].

Первая, важная константа в ценностной картине мире романа «Тихий Дон» – это образ дома и связанный с ним женский образ-архетип Матери. Архетип Матери достаточно сложен, он оказывает базовое влияние на формирование личности. Образ Матери на начальной стадии был связан прежде всего с природой. Архаический культ Матери сырой земли – один из самых характерных следов древнейших воззрений. «Мать сыра земля, хлебородница» упоминается в произведениях фольклора достаточно часто.

В христианской культуре материнское начало также занимает достаточно важное место. Женский лик имеет сама христианская церковь – «невеста Христа», Мать-заступница за мучеников ве-

ры, утешительница. Исключительное место занимает образ Богородицы: охранительницы производящего начала. Она же выступает как заступница детей [1].

Главное проявление архетипа Матери в романе обнаруживаем в фигуре матери Григория Мелехова – Ильиничны. Образ Ильиничны – это собирательный образ всех матерей: это и мать Бунчука, и мать Кошевого, и мать Коршуновых. Множество этих образов сливаются в образ-архетип Матери. Именно мать является общим началом, объединяющим противоборствующие стороны в братоубийственной войне. С матерью связывает писатель надежду на продолжение жизни, на возможность примирения заклятых врагов. М. А. Шолоховым этот образ воспринимается как источник жизни, хранительницы рода. Ильинична проявляет христианское всепрощение и смирение, что связывает этот образ с образом Богородицы – заступницы за детей. Для М. А. Шолохова великая истина состоит в вечном праве матерей на защиту жизни и на прощение. Именно мать для писателя хранительница семьи, с ней связано утверждение семейных ценностей. В образе Ильиничны М. А. Шолохов реализует христианский мотив примирения и прощения: она прощает постоянно избивавшего её в молодости Пантелея, прощает Наталью, убившую все-таки её нерожденного внука и просившую смерти её сына, не держит зла на Аксинью, разрушившую брак Григория с Натальей, благословляет Дуняшку на брак с убийцей своего сына Петра. Позиция примирения и прощения, на наш взгляд, наиболее близка авторской. Правда матери в «Тихом Доне» в какой-то степени – правда Богородицы, она напрямую соотнесена с идеями христианских ценностей.

Как мать проявляет себя и Наталья Коршунова. Наталья похожа на Ильиничну. Мать Григория выбирает младшую сноху продолжательницей духовных и родовых традиций семьи. Главная черта Натальи – ее покорность, замена личных интересов семейными, бескорыстная и всепрощающая любовь. Всепрощение и безусловная любовь – вот те ценности, которые должны удержать от исчезновения Семью и Дом в период глобальной катастрофы мирового устоя. Но М. А. Шолохов приводит и эту героиню к смерти, намекая нам на то, что все же те ценности, которые транслируют женщины-матери в романе, находятся на грани переосмысления и трансформации.

Две другие героини романа – Дарья и Аксинья – не могут проявить себя в роли матерей. Да, у Аксиньи рождается ребенок от Григория, но, только почувствовав себя матерью, героиня теряет свою дочь, Аксинье не суждено продолжить свой род, как и Дарье. По нашему мнению, эта женская сущность данных героинь не проявляется в полной мере, поскольку они транслируют не те ценности, которые свойственны архетипу Матери. Так, Аксинья, возлюбленная Григория, выражает концепцию индивидуальной любви, любви-страсти, здесь нет места той ипостаси материнства, которая была, скажем, у Натальи. А Дарья – это героиня, отошедшая от всяких традиционных ценностей казачества, в том числе и в отношении женской ментальности.

М. А. Шолохов описывает Дарью как веселую и разбитную бабёнку. Сама Дарья символично сравнивает себя с придорожной ядовитой беленой: общение с блудницей пагубно для души, как белена – отравка для тела. Эта героиня воплощает в себе нечистую силу, похоть, блуд, за что неминуемо наступает расплата. Дарья не близка семье Мелеховых. От страха последствий за свои поступки и одиночества Дарья решается на самоубийство. С одной стороны, она заслуживает осуждения, поскольку отошла от традиционных устоев, с другой – мотивы её поведения понятны: не хочет она жить так же тяжело, как её свекровь и почти все казачки, хочется ей счастья, веселья и радости. Образ Дарьи, таким образом, мы относим к архетипу блудницы, или падшей женщины. Этот архетип достаточно распространен в литературе, где выделяется несколько типов падшей женщины: «соблазненные и покинутые», «женщины, занимающиеся проституцией», «неверные жены» [3]. Дарья у М. А. Шолохова относится к типу «неверной жены». М. А. Шолохов не следует христианской традиции в том, что для каждой блудницы должен найтись спаситель (вспомним историю Христа и спасенной им блудницы): для Дарьи нет чудесного спасения, великого Спасителя. Единственный выход из круга грехов для нее – смерть. Таким образом, в Дарье проявляется архе-

тип блудницы, которая выбрала жизнь в свое удовольствие, несмотря на трудности казачьей жизни и глобальные катастрофы, происходящие в стране. Через архетип падшей женщины М. А. Шолохов в образе Дарьи показал не только последствия жизни для себя и отступления от традиционных ценностей, но и трагическую судьбу свободолюбивой женщины-казачки в условиях, угнетающих эту самую свободу самовыражения.

Данный архетип проявляется так же и в образе Аксиньи: эта героиня, как и Дарья, является «неверной женой», но мотивы поступков Аксиньи больше принимаются автором, так как в их основе лежит любовь, а не просто удовольствие и блуд. Наиболее ярко в образе Аксиньи демонстрируется архетип возлюбленной, «чужой» возлюбленной. В союзе Аксиньи и Григория автор заключает концепцию индивидуальной любви. Эта концепция начинает раскрываться в экспозиции романа, в истории любви Прокофия Мелехова и его жены-турчанки. Именно образ возлюбленной-чужестранки заключает в себе тот архетип возлюбленной, в котором раскрывается шолоховская концепция любви индивидуальной. Архетипический мотив брака с чужестранкой открывает историю семьи Мелеховых. В женском архетипе «чужой» возлюбленной важна ее чуждость, «иномирность». Чужая, она становится причиной отвержения союза героев. Так, турчанку и не приняли на хуторе Прокофия. В любовной линии Григорий – Аксинья женщина становится чуждой семье, роду. Аксинья – чужая жена, чужая женщина для Григория. Сам герой говорит: «– Я не один... – <...>. – Со мной баба. Может, и ей место какое выйдет? – Жена? – спросил сотник <...>. – Чужая жена...» [3, с. 150]. Но чуждость не мешает героям любить друг друга, хотя мы не увидим счастливого финала. Аксинья умирает, как когда-то умерла бабка Григория турчанка. Смерти разные, но женщины умирают от рук жестоких людей, для которых смерть и убийство есть норма. Турчанка и Аксинья становятся жертвами жестокого общества, но жертва эта нужна для того, чтобы их любимые мужчины шли дальше и продолжали жить.

М. А. Шолохов в романе «Тихий Дон» обращается к женским архетипам не только для воссоздания сюжетных моделей, которые так или иначе высвечивают его авторские идеи и мировоззрение, но и наделяет женские образы глобальным смыслом, транслирует свою концепцию жизни, мира, любви.

#### **Список литературы**

1. Андреева, П. А. Архетип Матери, как определяющая сущность женской ментальности / П. А. Андреева // Аналитика культурологии. – 2009. – № 13. – С. 216–220.
2. Власенко, Е. Ю. проблема архетипов и архетипических образов в литературоведении / Е. Ю. Власенко // Симбирский научный вестник. – 2011. – № 4. – С. 181–189.
3. Колчан, А. Н. К вопросу о классификации литературного типа: архетип падшей женщины / А. Н. Колчан // Студенческая наука XXI века. – 2016. – №9. – С. 39–40.
4. Шолохов, М. А. Тихий Дон: [в 4 кн.] / М. А. Шолохов. – Ростов-на-Дону: Ростов. кн. изд-во, 1988.

УДК 882-32

**Голованов И. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет*

### **ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ В ВОЕННЫХ РАССКАЗАХ А. ПЛАТОНОВА**

Тема смерти в фольклоре и литературе вечна не только потому, что в человеческой жизни не так много определяющих, главных событий (рождение – свадьба – смерть), но и потому, что она дает возможность рассказать о прямой, тесной связи этих событий друг с другом. Одно вытекает из другого и переходит в новое качество, особенно важным это становится на войне, когда индивиду-

альный исход человеческой жизни не очевиден, но ясно, что конец у всего один – смерть, и все мгновения жизни сливаются в трагическое ее ожидание, если только не совершится подвиг, который захватит и объединит всех, весь народ.

Для воплощения трагических событий Великой Отечественной войны, сразу ставшей священной (см. песню «Вставай, страна огромная...»), советские писатели искали соответствующие моменту художественные образы и эстетическую форму. В творчестве А. Платонова тема смерти всегда предстает как философская и аксиологическая проблема. Уход героя из жизни часто ставит точку в размышлениях автора о сути происходящего, через финальный эпизод смерти постигается истинный смысл жизни, дается нравственная оценка делам человеческим. Обращает на себя внимание не только количество смертей в произведениях А. Платонова, но и их обыденность и даже заданность [5].

В рассказах о войне А. Платонов ищет свой ракурс изображения и часто использует «игровые» сюжетные ситуации. Неожиданность и непредсказуемость первых дней и месяцев войны потребовала новых путей решения сверхзадачи – осмыслить поражения, отступление и огромные потери убитыми, ранеными и пленными летом–осенью 1941 г. Кажется, что время это неподходящее для игры и юмора, но Платонов, как всегда, парадоксален [3].

В первом платоновском рассказе военных лет «Божье дерево» солдат Степан Трофимов вступает в беспощадную игру со смертью и немецко-фашистскими захватчиками, которые пришли «сюда, в эту тихую землю, чтобы убить сначала его, потом его мать и пройти дальше до конца света, чтобы всюду стало пусто и враг остался один на земле» [7, с. 10]. Трофимов готов защитить свою Родину, он осознанно выполняет приказы, идет в атаку на врага, убивает, не жалеет «немца», но его ранили, и начинается «игра со смертью». Ставки в этой игре – его жизнь за жизнь хотя бы одного фашиста.

После ранения Степан Трофимов последним усилием воли собирает «тепло жизни» и «по привычке человека и солдата», словно договариваясь со смертью, говорит: «Зря ты, смерть, пришла, ты обожди – я потом помру...». В духе народных анекдотов и петрушечных сценок [2] дается эпизод допроса:

«– Я спрашиваю, где в ночной атаке находился командный пункт вашей части? – сказал офицер.

– Как где? – удивился Трофимов. – Наш командир впереди меня на фашистов наступал. – Он не отвечал на вопросы и говорил мимо них, словно был темен сознанием.

– Командир – это вы, – убежденно сказал офицер. – Вы напрасно переоделись в солдата.

– Ага, – промолвил Трофимов, – ну тогда ты отсталый. Какой же я командир, когда я человек неученый и сам простой» [7, с. 14].

В роковую минуту, когда солдат очевидно осознает, что его будут «убивать», Степан издевается над фашистским офицером. Духовные силы для противостояния ему даны оттого, что он осознает себя защитником Родины, матери, дома. И он не одинок: «Трофимов огляделся в помещении, где находился: на стене висел портрет Пушкина, в шкафах стояли русские книги. «И ты здесь со мной!» – прошептал Трофимов Пушкину» [7, с. 13].

Русская культура, русская литература, народный юмор и листок с божьего дерева, которое все время возрождается, определили твердость характера солдата, убежденность, что он сделает все возможное, даже находясь в плену: «Он встал и снова загляделся на лист с божьего дерева. Мать этого листика была жива и росла на краю деревни, у начала ржаного поля. Пусть то дерево родины растет вечно и сохранно, а Трофимов и здесь, в плену у врага, будет думать и заботиться о нем. Он решил задушить руками любого врага, который заглянет к нему в помещение, потому что если одним неприятелем будет меньше, то и Красной Армии станет легче» [7, с. 15].

Подвиг Степана Трофимова есть ожидаемое поведение советского солдата, которого воспитали так, что если начнется война, то будет она недолгой и проходить все сражения должны на тер-

ритории врага. Платонов показывает, что значит отдать жизнь за Родину, сражаясь до последней капли крови: «Трофимов постепенно истек кровью, и жизнь его миновала вся» [7, с. 16].

К подвигу во имя Родины были готовы и мирные жители, старики и дети [1]. В рассказе «Дед-солдат», написанном в августе 1941 г., буквально воспроизводится ситуация, обозначенная в выражении «биться с врагом до последнего человека». Герой рассказа, дед, «долго жил на свете и так привык жить, что забыл о смерти<...>. Все его дети и родные давно померли, остался один последний внук, девятилетний сирота Алеша» [7, с. 16]. Старый дед не стремится обмануть судьбу-злодейку, не бежит от смерти, она сама «просчиталась», как в народной считалке: «Да мне жалиться не на что, – только смерть, должно быть, просчитала меня: всех до малости сосчитала, а на меня одного ошиблась» [7, с. 16]. Эта условная ситуация напоминает многочисленные фольклорные сюжеты (например, про Анику-воина), однако у Платонова герой не испугался Смерти, когда она пришла за ним: не тот характер, не та закалка.

Внук Алеша в рассказе под стать деду – парень с характером и мечтой. Если деду по праву «принадлежит» земля и плотина, на которой трудился «еще отец деда и сам дед» [7, с. 17], асам Алешка на земле еще мало что заработал, то будет он председателем сельсовета подводного царства: «Потом вырасту, заработаю трудодни и куплю велосипед» («чтобы ездить по делам подводных рыб, былинки и пауков») [7, с. 18]. О жизни в подводном царстве мальчик узнал из книги в избе-читальне. И вот в этот сказочный, идиллический мир «старого и малого» вторгается чудовище – железный танк, который читатель видит глазами старика: «темное тело – большое и горячее» [7, с. 19]. Вражеский солдат, грязный и слабосильный, вылезший из танка, требует у русского лапшу, «зуп» и говядину.

Дед, по фольклорной традиции, готов «угостить» фашиста и для этого ведет сбор информации, разрабатывает план действий: «Война – это ум, а не уличная драка» [7, с. 21]. При этом герой, у которого есть боевой опыт, но очень далекий, в «турецкую кампанию», понимает, что теперь другая война: «Теперь кампания воздушная, ерманская, шпионская, подводная, загробная, для человека никуда не годная...» [7, с. 18] и нужны иные пути и средства для победы.

Дальнейшее развитие сюжета вполне укладывается в схему народных драм и богатырских сказок о выдворении неприятеля с родной земли, только с учетом новых обстоятельств: «Какой же он неприятель? Он фашист Ай-Гитлер! Неприятеля раньше были, они были в крымскую, в турецкую кампанию... А это просто так себе, одна гадюка...» [7, с. 21]. Как мы помним, *быстро сказка сказывается, да не скоро дело делается*. Дед один, с малым внуком, а фашистов «пять да машина шестая...». Одного немца дед-солдат придушил и взял в плен, остальных вместе с танком придумал утопить, для чего надо разрушить плотину. Внук единственный, но верный помощник деда: «Алеша положил тяпку на плечо и пошел, решив, что он теперь на войне красноармеец, а дед – командир» [7, с. 22].

Природная стихия помогает деду и внуку: «Спокойная вода стала теперь яростной силой, и тихий пруд шумел в потоке» [7, с. 23]. В этот момент триумфа воинской смекалки деда оказывается, что герои «не одни на земле»: «Сбегай в совет, пускай там красноармейцев кликнут, чтоб танк забрали, нам он годится» [7, с. 24]. Последние строки рассказа – квинтэссенция народной мудрости: «Эх ты, лапша, зуп, говядина! – произнес старик. – Кого обсчитать хотели! Наш народ уж в который раз смерть обсчитывает и еще раз ее обсчитает!». Писатель подчеркивает, что соперничает со смертью не одинокий герой, а весь русский народ. Так было и так будет всегда.

Трагические, но одновременно оптимистичные финалы первых рассказов А. Платонова о войне – не от наивности писателя, не от пропаганды советского ура-патриотизма и желания не видеть трагичности ситуации на фронте, а от веры в силу русских людей. У него была твердая уверенность в необходимости рассказов о героях войны, которые, словно былинные богатыри, встали на защиту Святой Руси: «Я пишу о них со всей энергией духа, какая только есть во мне. И это произведение, если оно удастся, самого меня хоть отдаленно приблизит к душам погибших героев» [6, с. 512]. Об этом рассказ Андрея Платонова «Одухотворенные люди». В центре героического повествования – подвиг пяти моряков, остановивших фашистские танки на подступах к Севастополю.

Платонов отдает должное великому подвигу моряков, но есть в этом рассказе странный своим натурализмом и трагический по звучанию эпизод. Политрук Николай Фильченко в короткое затишье между боями отправился в тыл, в Севастополь, чтобы ускорить доставку боепитания. Был час ночи, но жители (женщины и дети) занимались своими мирными делами: «ночью жили и играли нормально» [7, с. 82]. Всё в мире перевернулось: день поменялся с ночью, люди занимаются человеческими заботами ночью, а спят днем, как нелюди. Дети – символ будущей жизни – играют не в «живые» подвижные игры, а «в смерть»:

«Мальчик лет семи рыл совком землю, готовя маленькую могилу. Около него уже было небольшое кладбище – четыре креста из щепок стояли в изголовье намогильных холмиков, а он рыл пятую могилу.

– Ты теперь большую рой! – приказала ему сестра; она была постарше брата, лет девяти-десяти, и разумней его. – Я тебе говорю – большую нужно – братскую. У меня покойников много, народ помирает, а ты одна рабочая сила, ты не успеешь рыть... Еще рой, еще, побольше и поглубже, – я тебе что говорю!» [7, с. 82].

Фильченко тихо наблюдал эту игру детей в смерть, а затем пошел дальше по своему делу, размышляя: «И мои две сестренки тоже играют где-нибудь теперь в смерть на Украине<...>. Но, должно быть, они уже не играют больше, они сами мертвые...» [7, с. 83].

Писатель подводит читателей к выводу, что в дни войны смерть заполнила пространство жизни тотально, не оставив места для детского будущего и детских игр, которые должны приносить детям радость творчества, радость победы над трудностями. Это крах всего того, для чего живет человек, не случайно герой Платонова восклицает: «Нужно отучить от жизни тех, кто научил детей играть в смерть! Я их сам отучу от жизни!...» [7, с. 83].

В этом рассказе философские размышления свойственны многим героям. Один из моряков рассуждает о самом важном для воина: «... правда есть, и она написана у нас в книгах, она останется, хотя бы мы все умерли. А этот бледный огонь врага на небе и вся фашистская сила – это наш страшный сон, в нем многие помрут, не очнувшись, но человечество проснется, и будет опять хлеб у всех, люди будут читать книги, будет музыка и тихие солнечные дни с облаками на небе, будут города и деревни, люди будут опять простыми и душа их станет полной» [7, с. 84]. Писатель наглядно показывает, что победа в войне всегда осмыслялась в национальном сознании как историческое событие и как результат духовной силы народа.

Таким образом, истина о войне может представлять не только в реалистической, но и в условно-игровой форме, с ориентацией на фольклорные традиции [4], что оказывается не менее эффективным способом достижения художественной правды о событиях, очевидцем которых Платонов еще не был.

#### **Список литературы**

1. Голованов, И. А. Мировое зло и простые герои военной прозы А. Платонова / И. А. Голованов // Человек и язык в коммуникативном пространстве. – 2017. – Т. 8, № 8. – С. 117–123.
2. Голованов, И. А. Народное слово в художественном дискурсе А. Платонова / И. А. Голованов // Фразеологизм и слово в художественном, публицистическом и народно-разговорном дискурсах: материалы международного науч.-практ. конф. – Кострома: Костромской гос. ун-т им. Н. А. Некрасова, 2016. – С. 116–118.
3. Голованов, И. А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова / И. А. Голованов // Вестник Омского университета. – 2012. – № 4 (66). – С. 215–217.
4. Голованова, Е. И. Языковая картина мира vs. фольклорная картина мира: точки соприкосновения и различий / Е. И. Голованова, И. А. Голованов, И. Г. Казачук // Научный диалог. – 2016. – № 8 (56). – С. 34–45.
5. Никольский, С. А. Смерть в большой прозе Андрея Платонова / С. А. Никольский. – URL: <https://iphras.ru/uplfile/philec/nikolskiy/books/nickolsky-on-platono.pdf>.
6. Платонов, А. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / Андрей Платонов; сост., вступ. ст., коммент. Н. Корниенко и др. – Москва: АСТ, 2014. – 685 с.
7. Платонов, А. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. – Москва: Время, 2010. – 544 с.



**СТРАТЕГИЯ ИГРЫ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА  
«ОБЛАКО, ОЗЕРО, БАШНЯ»**

Игра как особый вид деятельности – явление широко распространенное, часто встречаемое. В этом отношении литература не исключение из правил. Более того, к известным видам и формам игры при условии рассмотрения литературного произведения прибавляется ее новый вид – художественная игра. Он отличается от всех прочих ментально-речевым потенциалом и носит сугубо субъективный характер, поскольку доказывает необходимость внутреннего диалога между адресантом и адресатом художественного произведения. Рассмотрим на конкретном примере разновидности игровых действий писателя, находящегося в поиске своего читателя, обратив внимание на приемы создания единого художественного полотна как коммуникационной единицы. Для этого внимательно посмотрим на рассказ В. В. Набокова «Облако, озеро, башня».

Чтобы понять рассказ В. В. Набокова «Облако, озеро, башня», необходимо обратиться к эпохе создания произведения и царившим тогда умонастроениям. Рассказ датируется 1937 г. С одной стороны, это время, когда набирала обороты машина тоталитарного давления на граждан Советского Союза, с другой – Германская идеология давления не допускала взглядов, противоречащих шаблонным, откровенно фашистским установкам. Такое соотношение сил давало будущему смутные перспективы. Именно это и отражает автор в данном художественном тексте, затеяв игру, помогающую выявить своего думающего читателя.

Художественный текст как способ соединения авторских интенций и читательского восприятия изображаемого способен сквозь века нести заложенный в его содержание эмоциональный заряд. В этом отношении все литературное творчество В. В. Набокова представляет, на наш взгляд, исследовательский интерес по многим причинам, среди которых основной мы считаем соединение в художественной ткани текста нравственно-философских традиций русской классической литературы и свободолюбия западноевропейского искусства слова посредством игры как особой повествовательной стратегии.

Произведения В. В. Набокова требуют особого внимания еще и потому, что являются неким синтезом отражения эмоционально-чувственного мира прагматика и аналитики глубоко мыслящего человека. Такой текст зашифрован от случайного проникновения поверхностного читателя. Пример тому – избранный нами рассказ.

В центре анализируемого художественного произведения представлен русский эмигрант, проживающий в Берлине, «маленький человек», который оказывается чувствительным одиночкой среди толпы. Явного портрета автор не дает, лишь указывает на то, что он «...скромный, кроткий холостяк, прекрасный работник» [2, с. 2]. Имени доподлинно неизвестно, лишь приблизительно из воспоминаний всплывают отдельные детали поведения. Этим подчеркивается невзрачность героя, его одновременно и типичность, и индивидуальность. Автор как бы выставляет читателю свои условия игры, где догадка, домысливание являются основными правилами.

По натуре герой умён и добр, что указывает на положительное отношение автора к нему. А эмоционально-экспрессивная лексика при описании внешности его попутчиков («лакированный нос», «огромные рты», «необыкновенно обильная растительность на лице» [2, с. 2]), являются предтечей описания того, что Василий Иванович попал в несвойственную для него компанию жестокости, пошлости и разврата, хотя сам по натуре тих и скромен. Стоит отметить и то, что автор не

даёт никаких больше характеристик попутчикам. Перед нами только бездушная оболочка, нечто ассоциативно-отталкивающее, вызывающее страх и тревогу, часть толпы.

Интересы у героя и толпы разные. Первый счастлив в уединении с томиком Ф. И. Тютчева (знак читающему – как можно охарактеризовать внутренний мир героя), а другие поют песни, в которых прославляется подчинение массе и отвергается индивидуальность человека (намек на тоталитарную составляющую внешнего мира). Конфликт индивида и массы масштабно разворачивается по всей сюжетной канве. Толпа не хочет принимать взгляды одного, а наоборот, старается их подчинить себе, что мы и видим (эпизод, когда герой захотел остаться в любимом месте, но ему этого не позволили).

В то же время мы смеем предполагать, что автор остаётся на стороне «я», он периодически присутствует в тексте. Автор включает в текст «игру слов». Это выражается в изменении внутри-текстового предложения из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium» – «Мысль изреченная есть ложь» [4, с. 1]. И снова перед нами элемент игры: писатель меняет фразу так, что появляется личное местоимение «мы», которое указывает на то общество, в котором на данный момент присутствует герой, именуемое писателем «слизью», что подчёркивает фальшивость. Само сокращение слова «увеселительная поездка» на «увеспоездку» наводит на мысль о том, что писатель трактует его как увесистую, тяжёлую.

Единственное, что успокаивает автора и его читателя, – это пейзаж. В. В. Набоков не скупится на зарисовки природы. Он их оживляет, заставляет читателя фиксировать поступательную их смену: «И действительно: как это все увлекательно, какую прелесть приобретает мир, когда заведен и движется каруселью!» [2, с. 3]. Отказ от психологического параллелизма, что не свойственно В. В. Набокову, позволяет внимательному читателю дистанцировать описываемое общество от природного естества, даёт шанс сделать вывод о некоей искусственности, чужеродности людского в гармонии природного начала, заставляет почувствовать статичность человека.

Игровой эффект моделирования многомирия в тексте лишь усиливается от того, что главный герой предстаёт перед читателем видящим прекрасное вокруг так, как не видит никто из восьми состоящих в компании. Здесь можно обнаружить нескольких авторских субъективных реальностей. Выстраиваемый закон – один видит то, что не умеют видеть другие – позволяет воспроизвести ему не мозаику миропонимания, а сконструировать диспозицию «один / толпа», где реальность у всякого своя. Таким образом, перечисление индивидуальных картин мира у В. В. Набокова здесь сводится к описанию единичности героя и коллективности миропонимания толпы.

Писатель явно противопоставляет главного героя людям, сопровождающим его в поезде. Для массы развлечением были хоровое пение, игра в скат. «Маленький человек» же старался зафиксировать каждое изменение природы и понимал, что именно эту секунду нужно запомнить, потому что так, как было, уже никогда не будет.

Противостоять одному толпе невозможно, с точки зрения писателя, такое восприятие мира тоже некая внутренняя игра: ее правила хорошо известны, чтобы жить, нужно придерживаться их как можно точнее и дольше. При этом внутренний мир героя рассказа – это пример содержательно-подтекстовой информации, которая дается как некий семиотический код-подсказка читателю, интеллектуальная конфигурация которого весьма значительна для понимания рассказа.

Прослеживаются в произведении и библейские мотивы. Развязка четко указывает на знакомый эпизод распятия Иисуса Христа. «Придумали, между прочим, буравить ему штопором ладонь, потом ступню» [2, с. 4]. Мученические испытания приводят к незакономерному финалу: после этого Василий Иванович отказался быть человеком. По возвращении герой просит у автора (который является начальником рассказчика) отпустить его, так как «сил больше нет быть человеком» [2, с. 4]. Эта скрытая внутренняя смерть героя не только доказывает непринятие обществом его как

личности, но и готовность писателя абстрагировать своего «маленького человека» от условностей, а читателя освободить от прописных истин.

Одним из ключевых моментов для понимания игры как формы взаимодействия писателя и читателя является название произведения. Это не просто метафорическое соединение трех стихий, что выдает в авторе склонность к поэтическому выражению мыслей. По нашему мнению, это своеобразный игровой код (вспомним А. С. Пушкина: «Три карты... тройка, семерка, туз...» [3, с. 75]), который дает расшифровку того блаженного состояния новизны, надежды и благополучия, которое главный герой испытывает от этого увиденного пейзажа.

Мы согласны с утверждением Э. А. Копыловой, подчеркивающей, что «в игре между автором и читателем должно быть полное взаимопонимание» [1, с. 205], но склонны предполагать, что в нашем случае речь может идти об игре как мере «застрахованности» писателя от не своего, чужого читателя, читателя – неединомышленника. В целом же, соблюдая игровые традиции, писатель предъявляет ряд претензий своему читателю, особо останавливаясь на его образованности и интеллекте, создавая тем самым негласный кастинг среди способных его понять и отсеивая не имеющих такой возможности. Мы уверены, что при этих условиях игры рассказ В. В. Набокова будет прочитан группами людей совершенно не одинаково, что и может послужить объектом наших научных исследований в будущем.

#### **Список литературы**

1. Копылова, Э. А. Художественная игра как средство реализации диалога между автором и читателем / Э. А. Копылова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2015. – Т. 1. – № 2. – С. 199–207.

2. Набоков, В. В. Облако, озеро, башня / В. В. Набоков // Православная литература, библиотека художественных книг. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/oblako-ozero-bashnja-vladimir-nabokov/> (дата обращения 08.12.2021).

3. Пушкин, А. С. Повести Белкина. Пиковая дама. Маленькие трагедии / А. С. Пушкин. – Москва: Юрайт, 2021. – 141 с.

4. Тютчев, Ф. И. Silentium... / Ф. И. Тютчев // Православная литература, библиотека художественных книг. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/silentium/> (дата обращения 08.12.2021).

УДК 882-3

**Иост О. А.**  
*Торайгыров университет,  
Павлодар, Казахстан*

### **ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОПОВЕДЬ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДУХОВНОЙ ВНЕИГРОВОЙ РУССКОЙ ТРАДИЦИИ**

Рассуждения в рамках заданной конференцией центральной проблемы «Культура – традиция – игра» действительно приводят к необходимости ответов на ключевые вопросы, вынесенные в реестр обсуждения: игра как всеобъемлющий принцип человеческого бытия и традиции как опорные меты культуры. Интенцией данного материала является попытка понять, действительно ли игра выступает всеобъемлющим принципом русского бытия или все-таки есть традиции, выступающие в качестве основы русского национального самосознания, которые в принципе не предполагают игрового начала. Для чего следует обратиться к дефинициям основных понятий.

Игра – сложнейшее понятие, имеющее различные трактовки, определяемые разными подходами. Так, философы подчеркивают, что содержание игры «состоит в особом смещении духовного

и телесного, реального и нереального» и отмечают «элементы двусмысленности, противоречивости» [13, с. 1194]. Для педагогов игра – «Форма деятельности в условных ситуациях, направленной на воссоздание и усвоение общественного опыта, фиксированного в социально закреплённых способах осуществления предметных действий, в предметах науки и культуры» [3, с. 98]. При этом большинство определений игры содержит указание на ее роль в самореализации личности, зачастую с акцентом на развлечение: «разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенная прямой практической целесообразности и представляющая индивиду возможность самореализации (Новейший философский словарь); одна из главных и древнейших форм эстетической деятельности... и доставляющей, как правило, ее участникам и зрителям эстетическое наслаждение, удовольствие, радость (Новая философская энциклопедия); является формой самовыражения субъекта, направленной на удовлетворение потребностей в развлечении, удовольствии (Социологический словарь); способ бытия субъекта, объективирующийся через свободную, без принудительной мотивации, самонацеленную деятельность, осуществляемую в границах определенных правил или принципов (Энциклопедия эпистемологии и философии науки); форма свободного самовыражения человека, предполагающая реальную открытость миру возможного и разворачивается либо в виде состязания, либо в виде представления каких-либо ситуаций, смыслов и состояний (Словарь по культурологии)» [6]. При этом лингвистические словари констатируют общеупотребительные значения игры: «занятие, служащее для развлечения, отдыха, спортивного соревнования (Толковый словарь Ожегова); забава, потеха, шалость, шутка; пьеса» (Словарь синонимов Абрамова) [5], которые объясняются происхождением слова: «Буквально – “пение с пляской” (в честь языческого божества), откуда – гонения христианской церкви на музыку и пляски как на «бесовские игрища» (Этимологический словарь Шанского)» [6].

Наш материал, посвященный проповеди, которая в общеупотребительном понимании представляет собой «речь религиозно-назидательного содержания» [11, с. 549], а в литературном – «дидактическое произведение ораторского типа, содержащее этические требования (обычно с религиозной окраской) и понуждающее слушателя к эмоциональному восприятию этих требований» [1, с. 42], служит утверждению мысли о том, что в истории русского самосознания есть традиции, лежащие в основе метафизического статуса народа и принципиально находящиеся вне игрового начала. Сразу оговоримся, что здесь речь не идет о таком отдельном, принципиально важном, духовном явлении русской жизни, как юродство Христа ради, которое, безусловно, будучи проповедью, представляет образ жизни человека, взявшего на себя подвиг изображения внешнего, видимого безумия, представлявшего как бы лишенным рассудка, вызывая тем над собою насмешки людей, в иноказательной форме обличавшего зло в мире – с целью собственного смирения и сугубого воздействия на людей, которые не воспринимают должным образом обычную проповедь.

Проповедь как литературный жанр присущ русской словесности имманентно, возникнув в период принятия Русью Православия (вначале это были переводные поучения византийских авторов), затем закономерно став одним из главных оригинальных жанров в словесности Святой Руси, пройдя через всю литературу Нового и Новейшего времени, вплоть до сего дня.

Закономерно, что наиболее значимо проповедническое явление в древнерусской словесности, где проповедь (ораторское искусство, дидактическая литература) имела разные варианты: торжественное и учительное красноречие (слова, поучения) священнослужителей и назидательные произведения мирских людей, наличествующие на всем протяжении Святой Руси («Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, поучения новгородского епископа Луки Жидяты (XI в.); послания митрополита Климента Смолятича, произведения епископа Кирилла Туровского, «Поучение» Владимира Мономаха (XII в.), слова епископа Серапиона Владимирского (XIII в.), «Послание» архиепископа новгородского Василия Калики (XIV в.); «Слово похвальное» инока Фомы (XV в.); послания старца Псково-Печерского монастыря Филофея, в которых дано обоснование

теории «Москва – третий Рим» (XVI в.) и т. п.). Данные тексты древнерусской словесности, духовной по сути своей, передавая смысл православного вероучения и представляя несомненный интерес для гомилетики, не несли в себе признаков игрового начала.

Так называемая художественная (мирская) литература Нового времени, отделившись от церковной, где проповедничество закономерно было основным направлением содержания, продолжила традицию проповеди, которая стала важным жанром русской словесности XVIII в. Достаточно назвать имена Феофана Прокоповича, Гавриила Бужинского, Стефана Яворского, Платона Левшина, в творчестве которых активно присутствуют нравоучительные тексты. Если говорить о «золотом» веке русской литературы, то наиболее значимый опыт литературной проповеди являет Н. В. Гоголь, пиком которого, несомненно, выступают «Выбранные места из переписки с друзьями», представляющие образец слияния собственно духовной (в этом смысле Гоголь прямо продолжил традицию древнерусской словесности) и художественной литературы. В XX в. традиция литературной проповеди довольно активно продолжилась, несмотря на установление атеистического государства, а с крахом его в конце века – вступила в новый период расцвета в последнем столетии. Тексты проповедей выступают объектом многочисленных исследований, главным образом с лингвистических позиций [8; 9; 12], в том числе и в Челябинске [5].

Интересный опыт современного бытования литературной проповеди являет творчество архимандрита Иосифа (Еременко), личность и литературная деятельность которого становится в последнее время предметом пристального изучения [7]. В данном случае – речь о произведениях проповеднического жанра. Архимандрит Иосиф издал три сборника проповеднических текстов [2; 4; 10], написанных и (или) произнесенных им в период с 2002 по 2020 г. включительно. Книги архимандрита включают разные в жанровом отношении произведения – собственно проповеди, статьи и выступления (44 проповеди – в первом сборнике; 22 проповеди, 13 статей – во втором сборнике; 11 проповедей, 3 статьи и 4 выступления – в третьем сборнике), каждое из которых имеет дидактически направленное христианское содержание. Сборники тематически организованы – соответственно их названию. Так, первый сборник содержит проповеди в связи с событиями, связанными с Пресвятой Богородицей: принесением в Казахстан сугубо почитаемых святых (икон Божией Матери или Пояса Пресвятой Богородицы), празднованием различных фактов из Её земной жизни (Рождества или Успения Пресвятой Богородицы, дня воспоминания бегства Пресвятой Богородицы с Богомладенцем в Египет), в честь различных икон Божией Матери. Второй сборник включает проповеди и статьи, посвященные новомученикам и исповедникам Российским и Казахстанским, событиям и людям страшного лихолетья революции и гражданской войны, советского периода истории. Третий сборник, посвященный 75-летию Великой Победы, включает выступления архимандрита Иосифа по теме военных русских побед. Все материалы пастыря служат проповеди христианского образа жизни, живой веры в Господа нашего Иисуса Христа.

В литературной проповеди нигде и никогда не было характерных для игры указанных выше элементов «двусмысленности, противоречивости, эстетического наслаждения, удовольствия, состязания»; она есть пример исконной духовной традиции, присущей всей истории русского самосознания, Христоцентричного в основе и не допускающего игры с метафизическими смыслами.

#### **Список литературы**

1. Аверинцев, С. С. Проповедь / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. VI. – Москва: Совет. энцикл, 1971. – С. 41–42.
2. Архимандрит Иосиф (Еременко). «Пресвятая Богородице, спаси нас!». Проповеди. – Алма-Ата: Издание Митрополичьего Округа РПЦ в Республике Казахстан, 2017. – 236 с.
3. Бим-Бад, Б. М. Педагогический энциклопедический словарь / Б. М. Бим-Бад. – Москва, 2002. – С. 98–99.
4. «Господь нам дарует Победу!»: Проповеди. Статьи. Выступления. – Томск: Издание Томской митрополии, 2020. – 121 с.

5. Звездин, Д. А. Православная проповедь как жанр церковно-религиозного стиля современного русского литературного языка: на примере текстов второй половины XX века: автореф. ... канд. филол. наук / Д. А. Звездин. – Челябинск, 2012. – 20 с.
6. Игра // Педагогический терминологический словарь. – URL: [https://gufo. me/dict/pedagogy\\_ terms](https://gufo.me/dict/pedagogy_terms).
7. Иост, О. А. Паломничество как актуальный жанр современной русской словесности. На материале творчества архимандрита Иосифа (Еременко) / О. А. Иост // Православие и русская литература: сб. ст. участников VII Всерос. науч.-практ. конф. (27–28 мая 2021 г.) / отв. ред. С. Н. Пяткин; Арзамасский филиал ННГУ. – Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2021. – С. 173–183.
8. Крылова, И. А. Современная православная проповедь в функционально-стилистическом аспекте: автореф. ... канд. филол. наук / И. А. Крылова. – Санкт-Петербург, 2005. – 19 с.
9. Масурова, О. А. Структурно-семантическая характеристика русской православной проповеди конца XX – начала XXI в.: автореф. ... канд. филол. наук / О. А. Масурова. – Махачкала, 2008. – 26 с.
10. «Не забывайте прошлого своего!»: проповеди, статьи. – Алма-Ата: Изд. Митрополичьего Округа РПЦ в Республике Казахстан, 2017. – 305 с.
11. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – Москва: Русский язык, 1981. – 816 с.
12. Савин, Г. А. Коммуникативные стратегии и тактики в речевом жанре современной православной проповеди: автореф. ... канд. филол. наук / Г. А. Савин. – Москва, 2009. – 26 с.
13. Скачок, В. Е. Игра как философский феномен человеческой деятельности / В. Е. Скачок // Молодой ученый. – 2015. – № 24 (104). – С. 1193–1195.

УДК 82-343.4

**Каблукова Н. В.,**

**Юань Чжэ**

*Благовещенский государственный педагогический университет*

## **ОБРАЗ ТРУДА В РУССКИХ СКАЗКАХ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ**

Как известно, именно в фольклоре, который является сокровищницей культурно-исторического опыта народа, наиболее ярко отражаются представления конкретного этноса о счастье, справедливости, правде, любви и жизни вообще. Одной из основ жизни каждого отдельного человека и всего человечества в целом является труд, поэтому неудивительно, что образ труда нашёл широкое воплощение в русском фольклоре и представляет интерес для иностранных студентов, изучающих русскую литературу и культуру. Изучение и анализ русских фольклорных произведений о труде даёт иностранным учащимся возможность понять русский менталитет, особенности отношения русского народа к труду и праздности, трудолюбию и лени, что способствует межкультурной коммуникации на русском языке и пониманию базовых ценностей в российском обществе.

Образ труда можно рассматривать на материале различных жанров русского фольклора, при анализе которых с точки зрения национального сознания следует помнить, что возникли они в аспекте народной культуры, а потому образы, воссозданные в фольклорных произведениях, являются значимыми культурными единицами.

По мнению М. М. Бахтина, двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на ранних стадиях развития культуры. Он пишет: «По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного игрового элемента они близки к художественно-образным формам, именно к театрально-зрелищным» [1, с. 9].

М. М. Бахтин рассматривает игру и в аспекте народной культуры – карнавала. Все многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры М. М. Бахтин подразделяет на следующие виды: обрядно-зрелищные (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия); словесно-смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода – устные и письменные.

Тема труда является одной из основных тем русского фольклора. Она нашла отражение в фольклорных произведениях разных жанров. Анализ образа труда в русском фольклоре, расширяя знания иностранных учащихся о ценностной составляющей русского национального характера, способствует формированию их межкультурной и филологической компетенциям. Социолог Е. В. Реутов замечает, что ментальность народа наиболее адекватно отражается в различных фольклорных текстах, поэтому «их анализ позволяет судить о значимости тех или иных ценностей и артефактов в обществе и об отношении к ним» [3]. Так, об отношении русского человека к труду можно судить, проанализировав произведения русского фольклора, например, сказки.

В сказках образ труда представлен двояко. С одной стороны, герои-злодеи используют непосильную работу, чтобы погубить положительного героя, с другой – положительный герой воспринимает труд как благо, основу жизни. Совершенно очевидно, что симпатии русского народа, привыкшего и любящего трудиться, на стороне положительного героя.

Изображение труда так или иначе нашло место во всех русских народных сказках. В сказках «Дочь и падчерица», «Крошечка-Хаврошечка» и «Василиса Прекрасная» мачеха хочет погубить свою падчерицу, приказывая ей выполнять непосильную работу. Труд, по мнению злой мачехи, выступает как губительная, истощающая силы стихия. Однако на положительную героиню-сироту труд оказывает лишь позитивное воздействие.

В сказке «Дочь и падчерица» мачеха, желая погубить падчерицу, приказывает своему мужу: «Вези свою дочь в лес, в землянку! Она там больше нарядёт» [4, с. 49]. Способность героини много работать становится причиной, по которой ее следует увезти из дома в лес, где она должна умереть. Мужик исполняет это поручение жены, однако это событие не приводит к гибели его дочери. Девушку спасает трудолюбие (она пряла, топила печурку и заваривала кашу) и доброта (она поделилась кашей с мышкой). Труд воспринимается девушкой как самое естественное состояние жизни: ей сказали прясти – она прядёт, в избушке холодно – она топит печь, в избушке нечего есть – она готовит кашу. Героиня не задаётся лишними вопросами, она знает, что для жизни необходим труд, поэтому она трудится. В итоге падчерица вознаграждается за свой труд – медведь одаривает её табунном коней и возом добра. По иному обстояло дело с родной дочкой бабы: она была убита за свою лень и злость, ведь эта девушка к труду не привыкла, любое дело по хозяйству для неё чуть ли ни подвиг. В этой сказке прослеживается мысль: если хочешь жить – трудись, если не будешь трудиться – погибнешь.

Сказка «Крошечка-Хаврошечка» имеет схожий сюжетный мотив. О главной героине известно, что «Осталась она сиротой маленькой; взяли её эти люди, выкормили и на свет божий не пустили, над работою каждый день занудили, заморили; она и подаёт, и прибирает, и за всех, и за всё отвечает» [Там же, с. 51]. Как видим, Крошечке-Хаврошечке приходилось много трудиться в доме у мачехи. Однако злой бабе всегда было мало этого труда, она давала девушке невыполнимые задания: «К завтраму дали пять пудов нарядь, наткать, побелить, в трубы покотать» [Там же]. От непосильной работы спасает девицу «коровушка-матушка», она выполняет такие задания мачехи. Но не стоит думать, что корова делает всё за свою хозяйку, она выполняет лишь чрезмерную работу, всё остальное девица делает сама. Об этом свидетельствует, например, такой эпизод: «Хаврошечка всё сделала, что коровушка завещала: голодом голодала, мяса её в рот не брала, косточки каждый день в саду поливала, и выросла из них яблонька, да какая – боже мой!» [Там же, с. 52]. Результатом трудолюбивой жизни для Хаврошечки становится счастливое замужество. И опять же в этой сказке наказание находит лентяек – Одноглазку, Двуглазку и Трёхглазку.

В сказке «Василиса Прекрасная» труд мучителен для героини: «Василиса была первая на всё село красавица; мачеха и сёстры завидовали её красоте, мучили её всевозможными работами, чтоб она от трудов похудела, а от ветру и солнца почернела; совсем житья не было!» [Там же, с. 56]. И в этой сказке герои-злодеи используют труд для того, чтобы извести положительную героиню, для них труд – это зло, а безделье – нормальное состояние жизни.

Но и в этой сказке у девушки есть чудесный помощник, спасающий её от непосильного труда: «Василисе помогала её куколка. Без этого где бы девочке сладить со всею работаю!» [Там же].

Когда план погубить Василису изматывающим силы трудом терпит крушение, мачеха придумывает новый план – отправить падчерицу на съедение Бабе-яге. Мачеха дала всем девушкам вечернюю работу: одной нужно было плести кружева, другой – вязать чулки, а Василисе – прясть пряжу. Во время выполнения этой работы, мачеха погасила весь огонь в доме. За огнём к Бабе-яге отправляют Василису.

Однако и Баба-яга не собирается отдавать девушке огонь просто так, она требует, чтобы Василиса потрудилась: «поживи ты наперёд да поработай у меня, тогда и дам тебе огня, а коли нет, так я тебя съем!» [Там же, с. 58] – говорит она. И вот девица начинает трудиться: «Василиса зажгла лучину от тех черепов, что на заборе, и начала таскать из печки да подавать Яге кушанье, а кушанья настряпано было человек на десять...». Как видим, работа, которую выполняла Василиса в доме Бабы-яги достаточно тяжёлая, но девушка справляется с ней. Когда же задания Бабы-Яги становятся непосильными («Когда завтра я уеду, ты смотри – двор вычисти, избу вымети, обед состряпай, бельё приготовь да пойди в за-кром, возьми четверть пшеницы и очисти её от чернушки. Да чтоб всё было сделано, а не то – съем тебя!» – напутствует Яга Василису), на помощь девице приходит её куколка. Но и на этот раз чудесный помощник не делает за героиню всю работу, куколка говорит: «Тебе осталось только обед состряпать, – отвечала куколка, влезая в карман Василисы. – Состряпай с богом, да и отдыхай на здоровье!» Естественно, привыкшая к труду Василиса, выполняет эту работу.

За службу в доме Бабы-яги Василиса получает огонь, который и относит в дом мачехи. Этот огонь испепеляет ленивых злодеек. А Василиса отправляется жить в город, к одной безродной старушке. Девушка говорит ей: «Скучно мне сидеть без дела, бабушка! Сходи, купи мне льну самого лучшего; я хоть прясть буду» Из этих слов совершенно очевидно её отношение к труду: любимый труд – это счастье для человека, он даёт человеку гармонию и успокоение. Положительный герой русской сказки не боится труда, он его ищет, поэтому Василиса говорит о шитье рубашек для царя: «Я знала, <...> что эта работа моих рук не минует». За своё трудолюбие, кротость и доброту Василиса получает в награду хорошего мужа – а это, по мнению русского народа, наивысшая награда для девушки.

Среди большого числа русских народных сказок, рисующих положительный образ труда, выделяется сказка «По щучьему веленью». На первый взгляд, эта сказка прославляет лентяя и бездельника Емелю. Однако это не так. Нам представляется, что эту сказку следует понимать как мечту народа, которому приходится много трудиться в непростых природных и климатических условиях. Об этом писал известный русский писатель В. Распутин: «Не умеет работать русский человек – и сработал огромную державу в шестую часть суши. В XIX веке создал не последнюю культуру, а в XX веке не последнюю в мире науку. Потерял во вторую мировую лучших работников и в считанные годы восстановил разрушенное хозяйство <...> Другое дело – русский человек чрезвычайно чувствителен к характеру работы. Ему необходимо воодушевление в работе, азарт, соревновательность, он любит напряжение, трудность и, конечно, смысл» [2, с. 4].

Своеобразно представлен образ труда в русских бытовых сказках. Так, например, из «Сказки о злой жене» читатель узнаёт, что стирать, подметать, готовить еду, качать дитя в люльке – это не «мужицкое» дело. Однако муж злой жены выполняет эти действия, чтобы угодить жене. Интересно, что рассказчик осуждает такие действия мужа и жены, по его мнению, каждый должен выполнять свою работу, не нарушать установленный веками порядок.



Нарушение трудового порядка, на котором держится вся жизнь простого народа, находим и в сказке «Удалой батрак», герой которой должен был «засыпать на ковш пшеницы», а «засыпал-то на камень» [4, с. 329]. С этого противозаконного, с точки зрения крестьянина, действия начинается череда нелепостей, что объясняется спецификой бытовой сказки, близкой анекдоту.

В бытовой сказке «Морока» труд занимает центральное место: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был матрос; служил царю верно, вёл себя честно, потому и начальство его знало» [Там же, с. 289]. Здесь труд изображается как источник благосостояния и залог доброго имени трудящегося. В этой же сказке матросу приходится служить пастухом, а генералу – подпаском. И если положительный герой – моряк – не ропщет, то генерал, изображённый сатирически, всячески выказывает своё недовольство таким трудом.

Даже в сказках о животных находим слова о труде: так, в сказке «Кот и лиса» мужик относит коту-бездельника в лес, в сказке «Волк-дурень» хозяин отводит в лес пса, который перестал выполнять свою работу – «брехать перестал» [Там же, с. 37], в сказке «Медведь, собака и кошка» похожая ситуация: «Жил себе мужик, у него была добрая собака, да как устарела – перестала и лаять и оберегать двор с амбарами. Не захотел мужик кормить её хлебом, прогнал со двора» [Там же, с. 24]. Как видим, в сказках даже животным нужно трудиться, чтобы нормально жить.

Таким образом, для русских народных волшебных сказок характерно положительное отношение к труду и осуждение лени. Образ труда в сказках изображается с двух противоположных точек зрения: для сказочных злодеев труд – это деятельность, губящая человека, забирающая у него силы, а для положительных героев труд – основа существования. Такая позиция отражает национальные представления русского человека о труде.

#### **Список литературы**

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва, 1965.
2. Распутин, В. Г. Почему я люблю Россию / В. Г. Распутин // *АиФ*. – 1998. – № 42. – С. 3.
3. Реутов, Е. В. Земля как ценность в русских пословицах / Е. В. Реутов. – URL: [http://essocman.hse.ru/data/162/715/12\\_17/013.REOUTOV.pdf](http://essocman.hse.ru/data/162/715/12_17/013.REOUTOV.pdf) (дата обращения: 02.11.2020).
4. Русские сказки: Из сборника А. Н. Афанасьева. – Москва: Худож. лит., 1987. – 323 с.

УДК 398:008.001

**Каминская Е. А.**

*АНО ВО «Институт современного искусства»,  
Москва*

### **ИГРОВОЕ НАСЛЕДИЕ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА**

Интерес к традиционному фольклору как с научной, так и с практической стороны не угасает на протяжении многих столетий. Связано это с рядом обстоятельств. Многовековое существование традиционного фольклора, сложность и разветвленность его родо-видо-жанровой структуры, возникновение новых форм и произведений, специфическое взаимодействие элементов фольклорной культуры и между собой, и с другими культурными явлениями – всё это представляет обширное и практически неисчерпаемое поле для научного изучения. Поиск идей для творчества приводит деятелей культуры – композиторов, аранжировщиков, исполнителей, поэтов, писателей, руководителей творческих коллективов и пр. – к традиционному фольклору как источнику новых форм, тем, образно-выразительных средств и т. д. При этом сам традиционный фольклор, будучи процессом и результатом простонародного переживания наиболее значимых, устойчивых и типически воспроизводимых ситуаций социокультурного бы-

тия, а также наиболее существенных общественных событий, и воплощения этого в художественно-эстетических, смыслово насыщенных образах [2, с. 16], содержащих ценностно-нормативные доминанты, может быть представлен как специфическая игра повседневных, образно-мифологических и празднично-зрелищных пластов культуры. Игра – значимый феномен культуры. И от толкования дефиниции зависит предметная область исследования. В данной статье «<...>под игрой понимается форма деятельности, производимой на сконструированных условных основаниях, включающая творческое воображение субъекта игры в подобных условных обстоятельствах, где результирующий эффект игры, главным образом, заключается в удовольствии от переживания самих игровых перипетий. При этом проекции утилитарных, практически-функциональных локусов безусловной реальности воплощаются в пространстве игры в превращенных, преобразованных формах» [4, с. 278]. Исследователи, отмечая и анализируя различные имманентные характеристики традиционного фольклора, чаще всего, обходят стороной его игровое начало. Конечно же, в различных видах и жанрах традиционного фольклора игровое начало проявляется по-разному. Но это можно сказать и о других его специфических свойствах. Например, вариативность, столь значимая для словесного и музыкального фольклора, в меньшей степени присуща жанрам декоративно-прикладного творчества. Однако это не значит, что она (вариативность) не характеризует фольклор с точки зрения сущности бытования. Аналогично и с игрой. «Специфичность игры в традиционном фольклоре связана с самой сутью бытовая последнего: он не просто текстуально воспроизводится, а проживается и *проигрывается* как зрелищно-аудиальный комплекс» [1, с. 66–67]. Она в разной степени присуща словесным, музыкальным, танцевальным, театральным формам фольклора, декоративно-прикладному творчеству [см., напр.: 5, с. 44–46].

При этом в самом фольклоре ярко выделяются его игровые формы, например, игры для детей и детские игры, игровые прелюдии (считалки, жеребьевки и т. д.), хороводно-игровые песни и т. д. К сожалению, в силу всё меньшей востребованности, традиционные формы игрового фольклора уходят из культурных практик современности. Это вполне закономерно – изменяются условия жизни людей, трансформируются и способы их воплощения в игровых формах. Однако говорить о полном исчезновении игрового фольклора и, тем более, об утрате игрового начала в традиционном фольклоре преждевременно. Ведь игра, как имманентная характеристика традиционного фольклора, будет существовать до той поры, пока существует сам традиционный фольклор, который является центром (ядром) активно развивающейся и явно представленной в современности фольклорной культуре. Специфика его взаимодействия с остальными элементами фольклорной культуры такова, что ядро это, конечно же, сжимается, но за счет возможности пополняться корпусом постфольклорных, квазифольклорных произведений и даже продуктами фольклоризма до конца не может быть разрушено. Именно в этом ядре содержится та часть корневых глубинных ценностей, которые транслируют культурную память народа. Именно поэтому перед различными деятелями культуры стоят задачи сохранения, воссоздания (в том числе реконструирования) традиционного фольклора с целью трансляции образно-смыслового содержания культуры, ее духовных и нравственных ценностей через действенные игровые формы.

Достаточно вспомнить известные слова Конфуция, в одном из переводов звучащие как «Расскажи мне – и я забуду, покажи мне – и, может быть, я запомню, но вовлеки меня, и я пойму» [3] (варианты – китайская поговорка; слова Б. Франклина), чтобы осознать силу действия и вовлеченности в культурные практики для понимания и принятия культурных смыслов, ценностей и норм. Именно их игровая, действенная и образная форма позволяет это делать занимательно, эмоционально и эффективно, поскольку игра по определению вовлекает участников, обеспечивая живое восприятие и эмоциональное переживание ее ценностного содержания.

#### **Список литературы**

1. Каминская, Е. А. Игровые аспекты традиционного фольклора как условия воплощения его культурных смыслов / Е. А. Каминская // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 2 (22). – С. 65–74.

2. Каминская, Е. А. Традиционный фольклор: культурные смыслы, современное состояние и проблемы актуализации: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Е. А. Каминская; [Место защиты: Челяб. гос. ин-т культуры]. – Челябинск, 2016. – 46 с.

3. Мультиурок. – URL: <https://multiurok.ru/blog/moia-pedagogicheskaja-filosofia-24.html>

4. Соковиков, С. С. Игровые аспекты народного декоративно-прикладного искусства / С. С. Соковиков // VII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: полифония и диалог смыслов»: матер. междунар. науч. конф., Челябинск, 3–6 июня 2015 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск, 2015. – 504 с. – С. 278–281.

5. Соковиков, С. С. Фольклор как явление зрелищной культуры / С. С. Соковиков // VIII Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: ренессанс базовых ценностей?»: сб. матер. междунар. науч. конф., Челябинск, 27–28 февраля в 2 ч. / М-во культуры Челяб. обл., М-во образования и науки Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Юж.-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-т, Челяб. гос. ун-т, Челяб. гос. центр нар. творчества; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Ч. I. – 276 с.

УДК 81'22

**Карпенко А. В.**

*Академия Министерства внутренних дел Донецкой Народной Республики им. Ф. Э. Дзержинского, Донецк*

## **ЛИНГВОКУЛЬТУРЕМА «ИГРА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

**А. С. ПУШКИНА**

Статья посвящена описанию лингвокультурема «игра» в произведениях А. С. Пушкина с позиции языка и внеязыкового культурного смысла. Актуальность работы заключается в том, что лингвокультурема «игра» представлена как категория, отражающая культурную сферу жизни человека и социума. Согласно концепции Й. Хёйзинги, игра предшествует культуре, она её творит: «Он находит игру в культуре как заданную величину, существовавшую прежде самой культуры» [5, с. 13].

Цель исследования – определить специфику использования лингвокультурема «игра» в контексте произведений А. С. Пушкина и выявить её семантическую наполняемость, сгруппировав смыслы.

По мнению Э. Финка, «сквозь призму игры можно по-новому осмыслить различные сферы бытия, многие аспекты межличностных и социальных отношений поведения отдельной личности и социальных групп» [4]

Термин «лингвокультурема» возник на базе понятия «культурема», определяющего, по мнению А. С. Вежбицкой, «комплексную межуровневую единицу, форму которой составляет единство знака и языкового значения, а содержание – единство языкового значения и культурного смысла» [1]. Впервые он был использован для объяснения взаимосвязи языка и культуры В. В. Воробьёвым [2], понимавшим под лингвокультуремой «комплексную межуровневую единицу, форму которой составляет единство знака и языкового значения и культурного смысла» [2, с. 44]. Лингвокультурема определяется как особый микрофрейм – «блок знаний о культуре, выражаемый соответствующей языковой формой и представленный на уровне языка “минимальным содержанием” – знаком – лексическим значением, а лингвокультурологическое поле – как структура таких фреймов» [2, с. 67]

Лингвокультурема «игра» нашла отражение в художественной литературе, в частности в произведениях А. С. Пушкина.

Как было сказано выше, лингвокультурема – особый микрофрейм, следовательно, «каждый базовый элемент концепта “играть” является фреймовой структурой» [4].

По мнению В. И. Теркулова, фрейм как одна из базовых пропозициональных моделей входит в структуру комплексной пропозициональной модели в качестве слота, который может быть либо узловым (обязательным), либо терминальным (варьирующим заполнения) [3, с. 39]. Узлы – это понятия, заданные в явном виде. Это информация, которая характерна для всего класса объектов. Узлы заполнены своими заданиями (ситуацией или действием). Терминалы определяют переменные данные, которые характеризуют особенности отдельных объектов. Каждый из терминалов может устанавливать условия, отвечающие его заданию. Условия могут быть установлены маркерами, которые требуют, чтоб заданием было какое-то лицо, предмет, действие или «указатель» на другой фрейм.

Пропозициональный фрейм *играть* отражается в следующих примерах-узлах:

1. **Детская игра.** Как считает О. С. Газман, детская игра соотносится со слотами:

– Игра (далее – И.) как отдых, потому что, играя, ребёнок испытывает удовлетворение: «*достиг я шестнадцатилетнего возраста, играя в лапту с моими потешными*», – слот представлен лексемой «лапта»;

– И. как забава: «*Юноша, полный красы, напряженья, усилия чуждый // Строен, легок и могоуч, – тешитя быстрой игрой*» – и отражается в лексеме «быстрая игра» (речь идёт об игре «свайка» – русская народная детская игра, которая заключалась в том, чтобы свайкой – гвоздём – попасть в кольцо на земле);

– И. как форма поведения: «*Забыв войну, сраженьи, // играют в кубари*» (кубарь – детская игрушка в форме шара или цилиндра (обычно деревянного) с приделанной к нему остроконечной ножкой, на которой он вертится подобно волчку – узловой слот реализуется в лексеме «кубарь»;

–И. – состязание, которое впоследствии приобрело азартную составляющую – игра в бабки – представлена лексемой «меткая кость»: «*...поднял меткую кость <...> // врозь расступись; не мешай русской удалой игре*»;

– И. – терминальный слот, отражающий период детства, представлен маркером «очаковская медаль»: «*Как часто в детстве я играл // Его Очаковской медалью!*» – только будучи ребёнком, мог позволить себе *играть* с медалью.

2. Узловой слот «**карточная игра**» представлен:

– лексемой «игрок», характеризующей героя: «*Сей Грандисон был славный франт, // Игрок и гвардии сержант*»;

– лексемой «колода», которая является обязательной составляющей карточной игры: «*Игрок привез свои колоды*»;

– страсть поэта к игре в фараон подтверждается маркером «*понтировал*» (делать ставки): «*Взял карты, молча стасовал, // Дал снять, и нравственный писатель // Всю ночь, увы! понтировал*».

Говоря о терминальных слотах, следует отметить, что они могут быть представлены во времени, в качестве игры, её несчастья, изменчивости, условия и др. В терминале «*Играют ночь, в сенате дремлют*» – карточная игра представлена во времени: деление жизни на игру, (совпадающую с ночью) и не игру как нечто неважное, совпадающее с днём (в сенате дремлют); или же «*играйте, пойте, о друзья! // Утрайте вечер скоротечный*» (вечер – время для игры); Карточная игра «Банк» явилась обстоятельством, при котором человек ночи напролёт проводит за карточным столом: «*Больны вы, дядюшка? // Нет мочи, Как беспокоюсь я! // три ночи, // Поверьте, глаз я не смыкал. // – «Да, слышал, слышал: в банк играл».*

Терминал «Качество игры» объясняется в неумении играть: «*играешь ты довольно плохо в шотс...*»;

Терминальный слот «несчастье игры»: «*Мне жалок очень твой Арист:// С каким усердьем он молился и как несчастливо играл*», – карты считались порочным увлечением, от дьявола, вот почему усердие в молитве не влияет на удачу в игре;

Терминальный слот «проигрыш в карты»: «– *Проиграл, по обыкновению.<...> ничем меня с толку не собьёшь*», – обладая холодным рассудком, проигрывался, так как результат игры в фараон зависит от случая, а не от правил.

Терминал «изменчивость» (проиграть – отыграть), маркер – «кучки ассигнаций»: «<...> *о Беверлей-Гораций, // Проигрывал ты кучки ассигнаций*»; терминал – «условие» выигрыша в «фараон» – маркеры в виде трех карт – тройка, семёрка, туз: «...*все три выиграли ей соника, и бабушка отыгралась совершенно*».

3. Узловой слот **сценической игры** представлен названием зрительного образа «певец», где в качестве маркеров игры выступают эмоции – смех и слёзы: «*Не тем горжусь я, мой певец, // Что [привлекать] умел стихами // [Вниманье][пламенных][сердец], // Играя смехом и слезами*».

Терминальным слотом «непостоянство» в сонете являются следующие маркеры: если для Петрарки это поэтическая форма передачи любовной страсти («жар любви»), для Шекспира – «игра», то для Камознса – форма отражения печали («скорбная мысль»): «*Суровый Дант не презирал сонета; В нем жар любви Петрарка изливал; // Игру его любил творец Макбета; // Им скорбную мысль Камознс облекал*».

Сценическая игра нашла отражение в терминале «скука», где профессиональная игра противопоставлена площадной: «*Он сетует душой // На пышных играх Мельпомены, // И улыбается забаве площадной // И вольности лубочной сцены*»;

В заключение следует отметить, что лингвокультурема включает как внутреннюю форму лексического компонента, так и внеязыковое содержание, определяемое культурными ассоциациями. В творчестве А. С. Пушкина концепт «игра» на всех лингвокультуремных определениях – явленный в языке мыслительный образ. Представленные контексты доказывают, что для коммуникативной и социальной составляющих игровое начало неотъемлемо.

#### **Список литературы**

1. Вежицкая, А. С. Семантические универсалии и описание языков / А. С. Вежицкая; пер. с англ. А. Д. Шмелева, под ред. Т. В. Бульгиной. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
2. Воробьев, В. В. Лингвокультурология (теория и методы) / В. В. Воробьев. – Москва: Изд-во МГУ, 1997. – 331 с.
3. Теркулов, В. И. Методика анализа в когнитивной лингвистике: учеб.-метод. пособие / В. И. Теркулов. – Донецк: ДонНУ, 2019. – 86 с.
4. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк. – URL: <http://lib.ru/FILOSOF/FINK/fenomeny.txt> (дата обращения 15.07.2021).
5. Хёйзинга, И. *Homo ludens* / Й. Хёйзинга. – Москва: Прогресс, 1992. – 464 с.

УДК 398

**Киреева Е. В.**

*Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет  
им. Н. Г. Чернышевского*

#### **ИЗ МАТЕРИАЛОВ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ ФИЛОЛОГОВ САРАТОВСКОГО ГОСУНИВЕРСИТЕТА 1984 Г.: ИГРА «ФЛИРТ КАМНЕЙ»**

В 1984 г. состоялась экспедиция филологов СГУ в Ртищевский район Саратовской области, в село Красная Звезда. В этом селе (бывшее Б. Сестрэнки) в 1919 г. от солдата Н. Е. Чуркина студенткой А. Ф. Земсковой записаны пьесы «Царь Максимилиан» и «Как француз Москву брал».

Во время войны на Кавказе он играл в них главные роли и знал все их наизусть. Первую из названных пьес Н. Е. Чуркин поставил «на святках в Сестрѣнках с баклушинскими артистами, тоже солдатами» [1, с. 490]. В расположенном неподалеку с. Баклуши участники экспедиции обнаружили следы сказочной традиции. Тем неожиданнее было встретить в с. Красная Звезда столь необычную для сельской местности игру «флирт камней».

В лице владелицы игры К. И. Сивохиной, 1914 г. р., бывшей учительницы, мы познакомились с довольно редким для села типом любительницы пения. От нее были записаны романсы «Белые акации гроздья душистые...», «Ямщик, не гони лошадей...», «Я ехала домой...». Нас послали к ней без особой охоты участницы клубной самодеятельности. Им не нравился репертуар их руководителя. К. И. Сивохина явно отличалась от основной массы информантов не только по образованию и репертуару, но и по стилю жизни. Во дворе у нее была беседка, где нам показали альбом с любимыми песнями и романсами, фотографии времен молодости хозяйки, на одной из них на фоне других парней выделялся очень красивый юноша, не по-крестьянски одетый.

В ходе беседы участникам экспедиции было предложено поиграть в игру «флирт». Подавая одну из карточек кому-либо из нас, хозяйка называла один из камней, указанных на ней. Получивший карточку читал расположенный после названия камня текст и, обдумав ответ на него (текст выбирался из имевшихся в его распоряжении карточек), подавал обратно тому, от кого получил карточку, называя камень, под которым давался «ответ» на вопрос. Таким образом, шел разговор «tete-a-tete» в кругу других участников встречи. Помнится, хозяйка задала мне вопрос с помощью карточки с камнем «коралл»: «Цените ли вы дружбу?». Игра нас увлекла, и владелица «флирта камней» дала нам возможность скопировать карточки.

В нашем распоряжении оказалось 60 карточек игры «флирт камней» и одна карточка «цветочного флирта». При копировании мы не стали везде сохранять дореволюционную орфографию подлинника (наличие букв «ѣ» и «ъ»).

На карточках из бумаги, на которой прежде печатали колоды карт, но гораздо большего формата (только на одной стороне их), помещалось от 14 до 21 записи под названием одного из камней, а на карточке «цветочного флирта» – названия цветов. Всего – примерно 1076 текстов.

Судя по записи на обороте одной из карточек «флирта камней» («Люся и Тоня учат уроки дома завтра им здавать»), карточки выполняли порой роль бытовой переписки для юных участниц игры. На двух карточках под названиями камней «смарagd» и «сапфир» полностью стерты записи текстов. Название игры указывало на то, что она предназначалась для общения прежде всего людей разного пола в сфере любовных отношений. Некоторые записи могут быть прочитаны то от мужского, то от женского лица («И я любил (а)»). Судя по характеру части записей, игра была своего рода школой галантного обращения кавалеров и барышень, хотя встречаются и примеры грубого обращения друг к другу, возможно, лиц другой социальной прослойки.

Прежде всего в составе записей следует отметить цитаты из любовной лирики, поэм, стихотворной комедии (без указания имен авторов). Встретилось 38 цитат из произведений А. С. Пушкина: 22 – из «Евгения Онегина», 3 – из поэмы «Руслан и Людмила», 3 – из поэмы «Кавказский пленник», 9 – из лирики, 1 – из «Сказки о царе Салтане...». Тематика их любовная, но встречаются и характеристики света и отдельных личностей. Выявлено 19 цитат из «Горя от ума» А. С. Грибоедова, причем преимущественно не любовного, а социального характера (14). Цитаты в игре порой приобретают иной смысл, будучи вырванными из контекста. Так цитата «Нельзя ли для прогулок / Подальше выбрать переулочек?» могла приобрести и характер назначения места встречи. Использованы цитаты из лермонтовской лирики – 5 и одна из поэмы «Мцыри». Причем цитата из поэмы позволяет прочитать ее в ключе любовной лирики. Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «На смерть поэта» в контексте игры могла иметь несколько иное звучание («Напрасно вы прибегнете к злословью / Оно Вам не поможет вновь»). Помещены цитаты из песенных текстов

А. В. Кольцова (4), из лирики: А. А. Дельвига – 2, Е. А. Баратынского – 2, А. А. Фета – 1, А. Н. Апухтина – 1. Из 4 некрасовских цитат 2 – из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», 2 – из гражданской лирики. Из произведений малоизвестных поэтов – 42 цитаты.

Цитаты выполняют роль либо вопросов («Что ты, милая, вся как лист дрожишь?»), либо обещаний («Я отыщу секрет и ларчик Вам открою»), либо пожеланий («Не вспоминай того, что было / Не растравляй душевных ран»). Они могут содержать комплименты («Как выражаешь ты живо / Милые чувства свои!»), признания в любви, сентенции («Все чувства тайной муки полны, / И всякий плакал, кто любил!»).

Встретились 2 цитаты из Евангелия («Дух бодр, плоть же немощна», «Во едину от суббот»).

Довольно высокий процент в записях «флирта камней» составляют пословицы (31), поговорки и фразеологизмы (28). Большая часть из них носит характер житейской мудрости в более широком, чем сфера любовных отношений, наполнении. В них содержатся оценки речевого поведения, самооценки, оценки женской, мужской, стиля общения. Обнаружены 10 крылатых выражений, записи на английском и французском языках (10). Редко встречаются неудачные попытки «говорить красиво» и грубость («Смотрите, отобьют от вас пальму первенства», «Заткни фонтан»).

Большая часть записей на карточках носит разговорный характер. Это могут быть прозаические предложения пойти гулять, приходиться вечером в сад; интригующие обещания («Скажу при первой возможности»); констатации (беды, решимости, намерения, разочарования, своего состояния). Встречаются призывы, побуждения, пожелания (преимущественно в сфере любовной): «Люби меня!», «Не лги», «Предприимчивости».

Часть записей оформлена в виде вопросов, а также вариантов ответов на них, в том числе односложных, либо фраз: «Отчего вы молчаливы?», «Что я вам сделала(ь)?», «Вы правду говорите?», «Признаете ли вы платоническую любовь?», «Что лучше – осторожность или смелость?». Образчики ответов: «Да, да... да», «Нет», «Хочу... хочу», «Назначьте мне свидание».

Часть записей содержит оценку свойств характера, поведения, состояния другого лица, сложившейся ситуации: «Вы мучаете меня», «Не люблю лестии», «Вы хамелеон».

Ряд записей носит характер сентенций в сфере любовно-брачных отношений, реже выходящих в сферу социального общения в целом: «Да, любовь – цепь, и самая тяжелая», «Нужно быть дураком, чтобы дорожить общественным мнением», «Брак, как осажденная крепость, – кто вне ея, тот хочет войти, а те, которые внутри, хотят выйти», «С самого начала гляди и думай о конце», «Снисходительность свойственна великим душам», «Начало спасения – сознание вины», «Не осуждай... ведь слову нет возврата», «Поверь, твоя печаль нечто иное, как оскорбленное самолюбие».

Диапазон речевого общения, как видим, во «флирте камней», с одной стороны, весьма широк: цитаты из Евангелия, поэтические тексты (в том числе из классики), народная мудрость и философские афоризмы; а с другой – пошловатые по стилю записи («Бери меня, я вся твоя»), порой грубые выражения, в целом налицо смешение стилей («французский с нижегородским»).

Участие в игре в какой-то степени способствовало обогащению речи участников за счет поэтических цитат, паремий, но при этом исподволь разрушало целомудрие играющих в нее, навязывало в общении стиль мещанской претенциозности как в характере чувств, так и в их выражениях.

Игра, вероятно, позволяла участникам вечеров выразить и свои подлинные чувства (объясниться на людях, но тайно от них), и попробовать поиграть с одним из ее участников – «подурачиться» в форме ролевого поведения, задаваемого выбранным из множества текстов на карточках алгоритмом.

#### **Список литературы**

1. Акимова Т. М. Комментарий // Фольклор Саратовской области / сост. Т. М. Акимовой; под ред. А. П. Скафтымова. Кн. 1. – [б. м.]: Саратовск. обл. изд-во, 1946.

## **ИГРЫ С МОДЕЛЯМИ МИРА В ЖАНРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА**

Этнос ощущает родной фольклор как единое целое. Между тем в нем существует отдельный «остров» – детский фольклор, своеобразная полижанровая суперструктура с инфантоцентричной моделью мира. Белорусская фольклористика накопила многообещающий опыт собирания, представления, изучения детского фольклора, однако термин «модель мира» оказался в ней менее востребован, чем «художественный мир». И только в последнее время на фоне описательно-аналитического подхода к детскому фольклору обозначился феноменологический, акцентирующий внимание на особенностях жанрового мышления, специфике моделей и картин мира, обеспеченных тем или иным жанром [3].

Не симптоматично ли, что именно к модели мира апеллировал М. М. Бахтин при определении жанров через типы завершения целого? Теоретик литературы Н. Л. Лейдерман также не случайно начинает рассмотрение генетического аспекта жанра с вопроса, важного и для фольклористов: «Почему художник так бьется над сотворением “модели мира”, не довольствуясь никакими другими более легкими способами выражения своей идейно-эстетической концепции?» Ученого интересовало, «может ли жанр обеспечить претворение текста в образную модель мира» [4, с. 57]. На примере произведений детского фольклора мы убедились, что в процессе формирования отдельных жанров общая инфантоцентричная модель мира продуцировала ряд жанрово отмеченных, призванных обеспечивать функциональность детского фольклора. Их позволительно рассматривать как каркас для форматирования определенной картины мира, задающей семантический код фольклорных образов. Н. Л. Лейдерман специально подчеркнул, что «важнее важного... реализация семантического потенциала, заложенного в жанровой форме» [4, с. 57]. Полагаем, что секрет бурного развития творческого воображения ребенка, поражающий исследователей детской психологии, таится, помимо прочего, и в самом детском фольклоре. С раннего детства, можно сказать, с колыбели, ребенок получает прекрасную возможность сравнивать воспринимаемый органами чувств мир с воображаемыми реальностями. Модели «другого мира» столь разнообразны, что их, видимо, достаточно для нормального развития индивида и понимания реального пространства в его субстанциональной характерности.

Чувственно воспринимая художественный мир произведений, сами носители традиции несколько не осознают, не рефлексировать и, тем более, не артикулируют картину мира, благодаря которой обеспечиваются творческие игры с моделями мира и транслируется во времени национальный эстетический опыт.

Анализ полижанрового пространства детского фольклора как поля игры с претворенными моделями мира не возможен без обращения к антропологии и феноменологии конкретных жанров. Вопрос, кто и как играет, что является результатом этой неосознанной игры и какова ее функция, связан с общетеоретической проблемой авторства фольклора. Фольклористы Белорусского государственного университета не удовлетворяются обычным ответом: авторами детского фольклора являются как взрослые – отсюда материнский фольклор (колыбельные песни, потешки, пестушки и др.) и жанры, заимствованные из «взрослого» и молодежного фольклора (ряд игр, заклички и др.), так и сами дети и подростки. Мы подходим к проблеме с другой стороны и учитываем творческий симбиоз двух типов авторов, ответственных за зарождение и движение детского фольклора во времени. Первый тип – геноавтор, которому принадлежит открытие жанровых моделей мира, функ-



ционально необходимых детскому фольклору. Данный автор обеспечил их первичное образное наполнение и тем самым создал поле для дальнейшей *неограниченной игры* (термин Л. Витгенштейна) с вариантами.

Второй тип – фольклорный «автор», реализующий семантический потенциал жанровой модели мира. Введение данного теоретического конструкта позволяет различать следующих важных участников фольклорного процесса: это способный к импровизации творческий восприимчивый исполнитель и исполнитель-репетир, не вносящий в произведение ничего нового, но стабилизирующий традицию. Оба играют жанровыми моделями мира, однако по-разному. Для первого они операциональный каркас, мотивирующий направление творческой игры с формой и содержанием, для второго – данность с застывшим синкретизмом художественных параметров, которой он просто пользуется. Только творчески одаренный индивид свободно черпает из внешней и феноменологической реальности необходимый ему материал. С неограниченной игрой сопрягается *принцип достаточности*. Когда на определенном этапе бытования жанра уже нет острой потребности в приращении новых образов, начинается «множество различий в мелочах» [1, с. 134]. С прекращением творческой игры жанр застывает.

Вопрос, требующий внятного ответа, – как в жанрах детского фольклора связываются между собой модель мира и картина мира. Диалектика их историко-культурных взаимоотношений такова. Когда под влиянием функциональных потребностей первичная модель мира распадается на ряд жанровых конфигураций, под них начинает подстраиваться картина мира. Начнем с пестушек и потешек (бел. *забаўлянка, забаўка, пацягушкі, ладачкі, бай*), сопровождающих игру с телом ребенка. Их *пластичная полифоничная* картина мира относится к жанровой «содержательной форме» (Г. Гачев). В сочетании с моделью мира, изоморфной мифологической модели в виде космического тела, она потенциально бесконечна для творческой игры. Пластичность дает возможность «играть» разными структурами – парными, тернарными, целевидными, веерными, логично, алогично, парадоксально соединять разные объекты, элементы, предикаты. Игровая моторика создает эффект стирания границ. Окружающий мир и тело ребенка становятся полноправными партнерами эмоционально-чувственных, тактильных, словесных отношений. Тело как будто разбирается на дискретные части внешнего мира и собирается вновь, поэтически «овеществляя» архетип Божественное Дитя.

Определить картину мира колыбельных песен (бел. *калыханкі*) – значит понять ее гуманистический пафос. Мы называем ее *резонансной*, связанной с бытовой магией пожелания, поскольку все персонажи, в том числе мифологические (*Сон, Дрымота, гулі, куры, ночка, вецер, зайчык, коцік, ваўчок* и др.), согласно откликаются на призыв матери обеспечить ребенку спокойный сон и благополучие. Картина мира материнских песен – системного типа с жестко центрированной структурой, но без дихотомии своего и чуждого, родного и враждебного. Ядро функционально однородного, комфортного континуума – двуединый образ ребенка в колыбели и поющей матери. Персонажи-помощники включаются в волнообразное движение от периферии к центру. Фольклорный «автор» получает возможность «играть» разными видами движения: маятниковым центробежно-центростремительным, свойственным коту, исключительно центростремительным – остальным функционально однородным персонажам, нулевым, относящимся к матери у колыбели с ее «люлями» и «баями», просьбами-заклинаниями. При этом все части картины мира комплементарно организованы, внешний мир функционально созвучен центру и говорит с ним на языке материнских желаний.

*Калейдоскопичная* картина мира считалок (бел. *лічылкі*) не имеет общего стержня. Она настолько неструктурированная, асистемная, что производит впечатление нарочитого хаоса, из которого допустимо извлекать любые фрагменты, играя ими как мячиками. Смысловым центром фрагментарной картины мира являются сами игроки. При актуализации считалки они становятся ее

словом и действием. Символизация персонажей и обстоятельств позволяет переводить фантазийный элемент картины мира в условно-реальный контекст. На стадии счета ребенок может быть любым элементом внешнего мира, в реальной игре – победителем или проигравшим, к примеру, одним из гусиного стада или волком, утаскивающим гусенка.

Еще более асистемна *корпускулярно-именная* картина мира дразнилок (бел. *дражнілкі*). Позволяя безраздельно заполняться собственными именами с юмористической или уничижительной коннотацией, она представляет собой жанровый фрагмент общей смеховой картины белорусского фольклора.

*Диффузная* картина мира «страшилок» подчеркнута дихотомичная: одна ее часть – инфантиличная, вторая – хаотично-мифологичная. Связь между ними исключительно одновекторная, направленная в сторону мира детей, которые рисуются жертвами или победителями страшного потустороннего мира. Она уравнивается масштабной картиной *перевернутого, абсурдного* мира, который находится у последнего рубежа. За ним уже «нет готовых форм, ... все разъято, смешано, разбито» (Н. Заболоцкий), короче – смерть, но на рубеже ей противостоит смех. Фольклорный «автор» может позволить себе посмотреть на перевернутый мир снаружи или оказаться внутри него, примеряя на себя разные маски.

Таким образом, можно постулировать, что область детской фольклорной культуры формируют два типа игры – реальной и творческой. Если языковые игры – это манипулирование формами языка, «с помощью которых ребенок начинает осваивать значение слов» [1, с. 45], то творческие игры – превращение чистой и безличной графики, лишенной какого-либо значения (хаос, вектор, скаляр, круг, полукруг, сфера, полусфера и др.), в смысловые матрицы жанровой картины мира, с помощью которых ребенок проявляет присущий ему игровой художественный инстинкт. Данный вывод согласуется с предположением Л. Г. Выготского, что «искусство, видимо, изготавливает, решает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма» [2, с. 299].

#### Список литературы

1. Витгенштейн, Л. Голубая и коричневая книги: предварительные материалы к «Философским исследованиям» / Л. Витгенштейн. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2008. – 256 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – Москва: Лабиринт, 1998. – 413 с.
3. Кавалёва, Р. М. Жанравы код фальклорнай карціны свету: Няказкавая проза. Дзіцячы фальклор. Загадкі. Казкі / Р. М. Кавалёва, Т. В. Лук'янава. – Мінск: Белпринт, 2012. – 122 с.
4. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

УДК 069.1

Лушникова А. В.

Челябинский государственный институт культуры

## МУЗЕИ СКАЗКИ

В музеологии музей сказки как самостоятельное явление не получило своего определения. Большой частью музей сказки или музей, использующий сказочную тематику в своей деятельности, рассматривается только как метод работы с детской аудиторией при подготовке музейно-педагогических программ (сценарии мероприятий, праздников, лекционные циклы, проведение экскурсий, клубы по интересам, мастер-классы) и концептуальные основания при организации детских музеев, в том числе и литературных (психолого-социологические факторы, содержательная платформа, форма подачи материала).

Возможность выделения этой группы как самостоятельной связана с использованием в основе своей деятельности (коллекционной, экспозиционной, организационной) сказки как литературного жанра в смысловой коммуникативной связке с музейным посетителем. Это реализуется через презентацию исторических и культурологических реалий посредством воспроизводства в музейных площадках как артефактов, так и реплик, имитаций (модели, макеты, копии), документирующих «сказочную реальность»: сказки о живой и неживой природе, волшебные, героические, бытовые повествования (ступа Бабы-Яги, «волшебные» посох, клубок, веретено, иглу, яблоко, горшки, чернильницы и др. предметы народного быта), фольклорный и легендарный тексты, где сказка выступает как эпический жанр (произведения письменного устного народного творчества), авторские произведения (произведения искусства, арт-объекты, мемории писателей-сказочников), в том числе создаваемые и с дидактическими целями.

Тем не менее типологическая характеристика сказочных музеев не однолинейна (учебные), что обуславливается кумулятивной адресностью данных музеев – это не только детская аудитория, школьники, но и взрослые. Выполнение дидактических целей дополняется рекреационной, исследовательской задачами.

Первые музеи сказок в России появляются в начале 1990-х («В мире сказок», Смоленский государственный музей-заповедник, г. Смоленск, 1992; Дом сказок «Жили-были», детский музей им. Н. Машовца, г. Москва, Благотворительный фонд «Русская семья», 1995). Со второй половины 1990-х гг. музеи сказки открываются как самостоятельные в структуре музеев, в том числе и литературных, в школах (Виртуальный музей литературных жанров, Лицей № 10, Одинцово, Москва, 2017), детских садах («Сказки и сказочников музей» в детском саду № 198, Воронеж и др.), парках («Дом Сказки» в городском саду им. А. С. Пушкина, г. Челябинск, 2014 и др.). С 2000-х гг. основанием для открытия музеев сказки становится развитие туристических кластеров, брендинг территорий (Снегурочки Терем в парке Берендеевом, Кострома, 2008; Сказы П. П. Бажова, Екатеринбург). Есть и музеи сказок под открытым небом: Русской сказки парк-музей им. А. С. Пушкина, пос. Кировец Волгоградской обл.; Сказочных артефактов музей в заречном «Заповеднике сказок» и резиденция Кикиморы, г. Киров; «Дом Сказки» в гор. саду им. А. С. Пушкина, г. Челябинск; Музей сказок, созданный С. Т. Слесарёвым и скульптором Г. Ефремовым, г. Йошкар-Ола; «Поляна сказок», г. Ялта, Крым.

Функции музеев сказки (познавательные, дидактические, рекреационные, исследовательские) реализуются через использование методов: «погружения» (напр.: в «Снегурочки Терем» музей поддерживается постоянная температура  $-15^{\circ}\text{C}$ , костюмированные экскурсии в «Буратино-Пиноккио» музей и др.); театрализации (Царевны-лягушки музей, Ростов Великий); интерактивности (Интерактивный музей сказок «Тридевятое царство», Новосибирск).

Коллекционные собрания данной группы музеев включают как аутентичный и мемориальный предметный ряд («Волшебная страна» музей им. А. М. Волкова, Томск, 2004; «Сказки и сказочники» музей, Воронеж, 1996), так и макеты, копии, реплики, работы современных авторов, арт-объекты («Сказок и башмака» музей, Москва, Домодедово). Большинство музеев предоставляют посетителям возможность тактильного «знакомства» с окружающим предметным рядом (музей «Заповедник сказок» (Киров, 2011) использует этикетаж «не трогать, запрещено»), что определяет комплексное использование музейного предмета и вспомогательных материалов.

Музеи сказки представляют различные направления сказки как литературного жанра: сказки о животных (музей Мыши Мышкинского народного музея, г. Мышкин; музей Курочки Рябы, г. Ермаков; Музей «Топтыгин дом», г. Ярославль); волшебные сказки (музей «Замок Шарля Перро», Франция, г. Париж, замок Бретей; Музей Муми-троллей, Финляндия, г. Наатали; Сказочная гостиная «Золотая рыбка», музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино», 1997; резиденция Кикиморы в «Заповеднике сказок», г. Вятка); авантюрно-новеллистические (Музей Буратино-Пиноккио являет-

ся отделением Детского музея «Дом сказок «Жили-были», Москва, 2000; Музей барона Мюнхаузена, Латвия, 2005; Музей скандинавских сказок «Юнибакен»/Музей героев Астрид Линдгрэн, Швеция, г. Стокгольм; Музей «Мир чудес Ганса Христиана Андерсена», Дания, г. Копенгаген; Музей Гарри Поттера «Хогвартс», Англия, г. Ливсден; «В гости к Чебурашке», Москва, мр. Кожухово); исторические (Музей Маленького Принца, Япония; «В гостях у Алеши Поповича», г. Ростов; программы о богатыре Илье Муромце, Муромский историко-художественный музей, г. Муром); бытовые (музей Сказочных артефактов в «Заповеднике сказок», г. Киров; «Дом чудес: «в гости к Снеговика» Архангельск). Наиболее представительная группа – это музеи писателей-сказочников: А. Линдгрэн в Швеции, Г. Х. Андерсена в Дании, братьев Grimm в Германии, Ш. Перро во Франции, П. Трэверс в Австралии. Популярны и музеи сказочных персонажей: барона Мюнхгаузена, муми-троллей, Гарри Поттера, Маленького принца и др.

С 2000-х гг. стимулом для открытия музея сказочной тематики стало развитие туристических кластеров и брендинг территорий: частный объект туристического показа «Снегурочки терем», г. Кострома; «Дом чудес Снеговика» г. Архангельск; Музей Мыши, г. Мышкин Ярославской области и др. Существуют туристические литературные маршруты («Дорога нем. сказок» от г. Бремена до г. Ханау, где родились братья Grimm, Германия, и др.).

УДК 821.161.1

**Маркова Т. Н.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

## **ИГРОВЫЕ ПРИЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА**

В гуманитарной науке имеется множество исследований игрового феномена, предъявляющих различные концепции в понимании игры и игрового сознания [2; 3; 6; 8; 9]. Это понятие описывается и как феномен культуры (Й. Хейзинга [11, с. 23]), и как способ коммуникации (Э. Берн), и как способ эстетизации мира (Ф. Шеллинг). К концу XX в. игра становится одним из центральных концептов постмодернистского дискурса [1, с. 421; 6, с. 20]. Совершенно очевидно, что литература как вид искусства так или иначе базируется на игре, но существуют произведения, в которых игровые приемы носят осознанный и целенаправленный характер. Пожалуй, первым таким произведением был «Дон Кихот» М. Сервантеса. Заложенную им традицию продолжили другие экспериментальные тексты XVIII – XIX вв.; достаточно назвать имена Гофмана и Гоголя. Предметом нашего интереса в заявленном аспекте стало творчество Г. Р. Державина [4].

В 1779 г. Державин предпринимает первый опыт обращения к игровым приемам. «Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока» автор посвятил рождению внука Екатерины II, будущего императора Александра I. Тема этого стихотворения однозначно одическая, однако автор намеренно придает ему характер камерной, домашней лирики. Вместо десятистрочной одической строфы – короткий четырехстопный хорей, вместо церемониального славословия – картина русской зимы. «А чтобы адресат полемики стал очевиден, – отмечает исследователь О. Б. Лебедева, – Державин начинает свои стихи слегка перефразированным стихом из знаменитой оды Ломоносова 1747 г. «Где с мерзлыми Борей крылами...» [5, с. 283]:

С белыми Борей власами  
И с седою бородой,  
Потрясая небесами,  
Облака сжимал рукой;

Сыпал иней пушисты  
И метели воздымал,  
Налагая цепи льдисты,  
Быстры воды оковал [4, с. 26].

В «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока» нам видятся истоки державинского «забавного русского слога». Образ сказочного Борея (имя северного ветра) рождает фольклорные ассоциации. Державин использует распространенный у многих народов сказочный мотив принесения даров царственному младенцу. Порфирородный отрок получает в дар традиционные добродетели монарха: «гром <...> предбудущих побед», «сияние порфир», «разум, духа высоту», «спокойствие и мир» [4, с. 27].

Фольклорный аналог легко обнаруживается и в шуточном стихотворении «Желание зимы», где образ зимы приобретает конкретные бытовые приметы разбитной русской барыни:

В убранстве козырбацком,  
Со ямщиком-нахалом,  
На иноходце хватском,  
Под белым покрывалом  
Бореева кума  
Катит в санях – Зима [4].

Три года спустя Державин пишет свою самую известную оду «Фелица». Поэт воспользовался сюжетом сказки, которую Екатерина написала для того самого «порфирородного отрока», своего старшего внука Александра. Герои аллегорической «Сказки о царевиче Хлоре» – киргиз-кайсацкая царевна Фелица (от лат. *felix* – счастье) и молодой царевич Хлор – ищут розу без шипов (символ добродетели), произрастающую на вершине высокой горы. Путь к ней через преодоление множества препятствий и искушений символизирует духовное самосовершенствование.

Державин пишет свою оду от имени «некоторого татарского мурзы», обыгрывая предание о происхождении своего рода от татарина Багрима. В первой публикации ода «Фелица» так и называлась: «Ода к премудрой киргиз-кайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка» [5, с. 287]. «Слабый», «раб прихотей» мурза, от имени которого написана ода, обращается к добродетельной «богоподобной царевне» с просьбой о помощи в поисках «розы без шипов» – обретении добродетели.

В формальном отношении Державин строжайше соблюдает канон ломоносовской торжественной оды: четырехстопный ямб, десятистишная строфа с рифмовкой аБаБВВгДДг [10]. На фоне строгой формы торжественной оды отчетливо проступает дерзновенная новизна державинской «Фелицы»: автор решительно отказывается от ораторской интонации, присущей одическому жанру, а интонационный строй обильно насыщает разговорными оборотами.

В державинской оде потрясает бытовая конкретика, игра на понижение, установка на достоинство облика Екатерины II в ее повседневных занятиях и привычках:

Мурзам твоим не подражая,  
Почасту ходишь ты пешком,  
И пища самая простая  
Бывает за твоим столом;  
Не дорожа твоим покоем,  
Читаешь, пишешь пред налоем  
И всем из твоего пера  
Блаженство смертным проливаешь:  
Подобно в карты не играешь,  
Как я, от утра до утра [4, с. 41].

Через бытовой антураж в стихотворении предстает портрет идеальной правительницы, достойной поклонения: богоподобной и скромной одновременно, мудрой и снисходительной, величественной и человеколюбивой. На фоне добродетелей Фелицы контрастно проступают картины праздного времяпрепровождения ее приближенных. Сатирически изображается развратный образ жизни екатерининских вельмож: непомерная роскошь, обжорство и грубость нравов. Индивидуализированному облику добродетельной Фелицы противостоит обобщенный собирательный образ «развратного» мурзы:

А я, проспавши до полудни,  
Курю табак и кофе пью;  
Преображая в праздник будни,  
Кружу в химерах мысль мою:  
То плен от персов похищаю,  
То стрелы к туркам обращаю;  
То, возмечтав, что я султан,  
Вселенну устрашаю взглядом;  
То вдруг, прельщаяся нарядом,  
Скачу к портному по кафтан [4, с. 41].

Игровые образы Фелицы и мурзы соотносятся с конкретными историческими личностями. Фелица представляет собой точный портрет Екатерины II, а мурза, будучи игровой маской автора оды, являет собирательный портрет екатерининских вельмож, легко узнаваемый современниками (что подтверждается и прямым указанием автора на прототипы придворных – Потемкина, Орлова, Панина, Нарышкина).

Таким образом, мы имеем дело с сознательным и целенаправленным игровым конструированием текста, пародированием одической жанровой модели, другими словами – формой литературной игры, впоследствии активно используемой в русской поэзии В. А. Жуковским, К. Н. Батюшковым, А. С. Пушкиным и др.

#### **Список литературы**

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Гройс, Б. Вечное возвращение к новому / Б. Гройс // Искусство. – 1989. – № 10. – С. 18–25.
3. Гусева, А. Ю. Типология игры: «поэзия» и этология / А. Ю. Гусева // Игровое пространство культуры. – Санкт-Петербург, 2002.
4. Державин, Г. Р. Сочинения / Г. Р. Державин. – Москва: Художественная литература. 1987. – 504 с.
5. Лебедева, О. Б. История русской литературы XVIII в. / О. Б. Лебедева – Москва: Высш. шк., 2003. – 415 с.
6. Леонова, Ю. В. Игровое сознание / Ю. В. Леонова, Д. А. Комиссарова // Символ науки. – 2016. – № 12-3. – С. 52–54.
7. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
8. Малишевская, Н. А. Трансформация концепта игры: от классики к постмодерну / Н. А. Малишевская // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. Прил. – 2006. – № 4. – С. 17–25.
9. Руднев, В. Л. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. Л. Руднев. – Москва: Аграф, 1999. – 381 с.
10. Тынянов, Ю. Н. Ода как ораторский жанр / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – Москва, 1977. – С. 227–252.
11. Хёйзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хёйзинга. – Москва: Прогресс, 1997. – 416 с.

## **ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ-БУНТАРЕЙ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «СТАРУХА ИЗЕРГИЛЬ»**

Максим Горький пришёл в литературу на рубеже XIX – XX вв. – кризисное время российской истории, характеризующееся изменениями во всех сферах жизни, ощущением катастрофичности и в то же время обновлением культуры, поиском новых художественных систем, размышлениями о возможных путях развития общества.

Творчество М. Горького было созвучно времени: в его романтических произведениях на рубеже веков создавался образ «нового человека» – героя-индивидуалиста, бунтаря, истоки которого, как правило, видели в нищенском образе сверхчеловека. Однако и русской культуре известны гордые, свободлюбивые личности, способные на протест, – это фольклорные образы богатырей и героев исторических песен, хорошо известные Максиму Горькому [7, с. 39], считавшему, что только народ способен «...создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Геракл, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обобщений жизненного опыта народа» [4, с. 27].

Сопоставим образы героев-бунтарей рассказа М. Горького «Старуха Изергиль», Ларры и Данко, с фольклорными образами, выявив общие черты и специфические, привнесенные писателем.

Само происхождение Ларры связано с фольклорным мотивом похищения женщины каким-либо существом. Рожденный от орла и девушки, Ларра отличается от остальных людей: это «...юноша красивый и сильный...», с глазами, которые «...холодны и горды...» [3, с. 139], неуязвимый, ловкий, сильный, хищный и жестокий.

Образ данного горьковского героя имеет параллели с богатырем Василием Буслаевым, который с рождения проявляет свою богатырскую силу [1, с. 284–290]. Но если герой былины вырос в обществе людей, которое он превосходит и внутренне, и внешне, в результате чего испытывает в его среде скуку, то Ларра долгое время был от людей изолирован. Выросший и воспитанный вне человеческого общества, он не знает его традиций, при этом свободен от предрассудков, а потому противопоставлен племени людей, живущих по стадным законам, не имеющих собственного мнения.

Действиями Ларры руководят его желания и инстинкт. Юноша, как и Василий Буслаев, не подчиняется нормам общества, нарушает все запреты. Эпизод с девушкой это иллюстрирует: дочь одного из старшин, заинтересованная Ларрой («...пристально смотрела на него» [3, с. 340]), вынуждена была оттолкнуть обнявшего её юношу, так как «...боялась отца» [3, с. 340]. Реакция Ларры, не приемлющего отказа, была незамедлительной: он убил девушку и «...стоял один против всех, рядом с ней, и был горд...» [3, с. 340]. Сокрушительная сила героя подобна силе Васьки Буслаева, которая постоянно ищет себе применения, однако истинного назначения так и не находит, что делает образ богатыря трагическим. Трагична и судьба Ларры, не вписывающегося в общество людей, жестокого, неспособного к сочувствию, жалости и любви.

Как и герой русского героического эпоса, Ларра является выразителем определённой идеи, доминирующее качество в нём – это гордыня, проявляющаяся в высокомерии и эгоизме. Будучи схваченным, Ларра продолжает вести себя с людьми так, «...точно они были рабы...» [3, с. 341].

Имя, которое люди дали сыну орла и земной женщины, означает «...отверженный, выкинутый вон...» [3, с. 341] и отражает суть наказания героя – вечное одиночество, которое становится для Ларры невыносимым.

Попытка покончить жизнь самоубийством оказывается неудачной: «...сломался нож – точно в камень ударили им» [3, с. 342]. Внешне похожий на человека, Ларра лишен всего духовного, его

сердце каменное, именно поэтому герою трудно нащупать его на своей груди. Между тем сердце – место, сосредотачивающее в себе человеческие чувства, среди которых любовь, покаяние, милосердие, жалость – всё то, чего хладнокровный Ларра лишен. Отсутствие покаяния и для горьковского героя, и для Василия Буслаева становится одной из причин трагического исхода.

Бессмертие – мука для Ларры, безрезультатно ищущего смерть, которая стала бы для него спасением. Наказанный за гордыню, он вынужден влачить жалкое существование, постепенно превращаясь в тень.

Обратное мы наблюдаем в истории Василия Буслаева – бунтаря-нигилиста, ни во что не верующего, презирающего смерть, испытывающего судьбу в эпизоде перепрыгивания через камень, за что он платится собственной жизнью. Для новгородского богатыря смерть становится наказанием за его безверие, нарушение запретов [1, с. 291–297].

Таким образом, исключительность, проявляющаяся с рождения, чувство собственного достоинства и превосходства над окружающими, гордость, индивидуализм, неразумное использование силы, неспособность к сожалению и покаянию – это те черты, которые сближают образы Василия Буслаева и Ларры. В образ бунтаря М. Горький привносит эгоцентризм, доведенный до крайности, горделивость, жизнь по законам инстинкта.

Контрастен образу Ларры в рассказе «Старуха Изергиль» образ Данко, пожертвовавшего ради спасения людей собственной жизнью. Семантически образ Данко связан с образами народных заступников – Степана Разина и Емельяна Пугачева. Но, в отличие от героев исторических песен, отстаивающих интересы крестьян и жестоких по отношению к людям высших сословий (в песне о Емельяне Пугачеве от лица атамана поётся: «Много я вешал господ и князей, // По России вешал я неправедных людей» [6, с. 202]), образ Данко лишен двойственности. Герой не проливает чужую кровь, несмотря на злость людей по отношению к нему, напротив, в своем решении спасти людей готов идти до конца.

Как и фольклорные бунтари, Данко молод, красив, силен, но не наделен сверхсилой. Любовь к людям, бескорыстное служение во благо общества – это доминанта образа Данко, сближающая его с образом богатыря киевского цикла Ильей Муромцем, в котором воплощена идея служения народу, родной земле. Как истинный богатырь, благородный юноша совершил подвиг: «...он разорвал руками себе грудь и вырвал из нее свое сердце и высоко поднял его над головой» [3, с. 355]. Собственным сердцем Данко осветил путь людям из тьмы к свету, из замкнутого, несчастного существования к свободной жизни, полной надежд и радости. Однако неблагодарные люди не только не оценили его поступка, но и, ослепленные счастьем, «...не заметили смерти <...> один осторожный человек... боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой...» [3, с. 357].

Иную реакцию в исторических песнях вызывает у народа смерть Степана Разина и Емельяна Пугачева, оплакиваемых казачеством [2, с. 40]. «Емельян ты наш, родный батюшка!!! На кого ты нас покинул. // Красное солнышко закатилось...» [6, с. 205] – звучит в исторической песне.

Отсутствие внимания к смерти Данко и оплакивания народного героя не делает его образ трагическим. Юноша помогал людям не ради слов благодарности и восхищения его поступком. Гибель героя – это начало жизни сотни других людей, ради которых он жил. В смерти Данко находит бессмертие, имя юноши увековечено в его подвиге, в котором отразился протест героя против тьмы, за которой кроется невежество, злоба, трусость, рабское существование, смерть.

Итак, близость образа Данко и фольклорных бунтарей обнаруживается, во-первых, в противопоставлении героя и общества, во-вторых, в совершении им подвига, в-третьих, в ключевой идее образа Данко – идее альтруистической любви. Принципиальное отличие Данко от фольклорных образов бунтарей состоит в самом характере бунта. Своим протестом Данко утверждает идеал новой, свободной жизни, в которой есть место добру, радости, вере в лучшее будущее. Если бунт фольклорных персонажей имеет сокрушительный характер, то бунт Данко, напротив, созидателен.



И Данко, и Ларра – горьковские вариации человека будущего, истоки которых восходят к фольклорным героям. Опираясь на народный опыт, М. Горький, убежденный в том, что «писатель, не обладающий знаниями фольклора, – плохой писатель» [5, с. 303], создает исключительные характеры, противопоставленные обществу людей, подвергающие сомнению его законы.

#### **Список литературы**

1. Былины: сборник / вступ. ст., сост., подгот. текстов и примеч. Б. Н. Путилова. – Ленинград: Совет писатель, 1986. – 552 с.
2. Голованов, И. А. Мифологическое моделирование образов «народного заступника» и царя в несказочной прозе Урала / И. А. Голованов // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы I Международ. науч. конф. – Москва: Альфа, 2002. – С. 39–48.
3. Горький, М. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 1. Повести, рассказы, стихи. 1892–1894 / М. Горький. – Москва: ГИХЛ, 1949. – 520 с.
4. Горький, М. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 24. Статьи, речи, приветствия. 1907–1928 / М. Горький. – Москва: ГИХЛ, 1953. – 582 с.
5. Горький, М. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 28. Письма, телеграммы, надписи. 1889–1906 / М. Горький. – Москва: ГИХЛ, 1954. – 614 с.
6. Игнатов, В. И. Русские исторические песни: хрестоматия: [для филол. фак.] / В. И. Игнатов. – Москва: Высш. шк., 1970. – 255 с.
7. Лазарев, А. И. Типология литературного фольклоризма. Учебное пособие. – Урал. гос. ун-т, Челябин. гос. ун-т. – Челябинск, 1991. – 96 с.

УДК 811.161.1

**Потешкина О. И.**

*Кемеровский государственный институт культуры*

### **СПЕЦИФИКА ЖАНРА «СЧИТАЛКИ»**

В предыдущем столетии детский фольклор находился под пристальным вниманием фольклористов, психологов и социологов, дети признавались создателями и носителями своей субкультуры, которая берет истоки из древних национальных традиций. Именно оттуда и появилась основная часть произведений народного фольклора, используемых по сей день, причем часто мы не подозреваем об этом: поём песни, читаем сказки, загадываем загадки, употребляем поговорки, учим скороговорки и др. К этим произведениям относятся и считалки.

Считалки – это жанр, возникший из древних обрядов и являющийся сегодня одним из наиболее распространенных в детской культуре. Исследователи причисляют их к игровому фольклору, как и жеребьевый приговор.

Считалка используется в детской игре для выбора ведущего, голящего или устанавливает очередность игроков.

Принцип считалки – выбрать водящего из круга участников, указывая пальцем по кругу и произнося текст, на ком он заканчивается, тот либо выходит из круга, и все действия повторяются до тех пор, пока не останется один участник, либо первый вышедший сразу становится водящим. Считалки могут выводить из круга и сразу нескольких человек, на кого выпадают определенные слова.

Зарифмованный счет с четким скандированием слогов может указывать или не указывать, что делать игроку, на котором закончился счет, например: «Раз, два, три – полетели комары!». Также считалка может сопровождать весь ход подвижной игры, например, участники прыгают на скакалке под текст, кто запнется, тот покидает игру.

Согласно одному из словарных определений, считалки представляют собой «словесные формы, чаще всего стихотворные (рифмованные) произведения преимущественно юмористического характера, с помощью которых определяется очерёдность в игре, избираются её ведущие или участники» [2, с. 342].

В древности существовал обычай ритуального пересчитывания предметов, где имели место счастливые и несчастные числа. Считалось, что человек под несчастным номером мог провалить предоставленное ему дело. Считалка в детской игре является отголоском этого обычая.

У многих народов существует запрет пересчитывать, например, яйца, цыплят, скот или урожай и др. Поэтому люди придумывали искаженные формы счета, который со временем перешел в детскую считалку, доказывая в очередной раз, что детские игры воспроизводят взрослую жизнь.

В настоящее время считалка преобразовалась в некую забаву, отделившуюся от веры в несчастные и счастливые числа. Выдуманные слова постепенно заменялись на осмысленные фразы, из которых в итоге выстраивалась сюжетная линия.

Исследователи фольклора не сразу выделили считалки в отдельный жанр, их первые упоминания встречаются еще в XVIII в.

Считалки, как правило, короткие, состоят из перечисления предметов или собственно счета. Благодаря этому стихотворному жанру у участников игры развивается память, вырабатывается умение четко и громко выделять необходимые слова, формируется правильная артикуляция, возрастает чувство ответственности и справедливости, ведь очень важно, чтобы остальные игроки не были обмануты в распределении ролей. Художественная функция считалки состоит в своеобразной игре слова и ритма.

Г. С. Виноградов в своих работах приравнивал считалку к гаданию, где выбор зависит от случая или воли судьбы, в этом ее сакральность. Он одним из первых собрал более полутысячи вариантов считалок в своей работе «Русский детский фольклор», разделяя этот жанр по словарному признаку: считалки – числовки, заумные считалки, считалки – заменки [1].

Числовки состоят из счётных слов, часто комичных или порядковых числительных, где основным является ритм, поэтому дети могут упростить, сократить или переделать тексты, создавая необычные звукосочетания.

В заумных считалках есть иностранные (в основном латинские) или выдуманные слова, которые непонятны как говорящему, так и окружающим, но интересны по звучанию. Как правило, незнакомые слова искажаются, и считалка обретает новую форму. Например, еврейское «шабес» (суббота) трансформировалось в русское слово «жаба», и считалка с таким словом стала заумной.

Заменки же наоборот содержат четко выраженную сюжетную линию.

Г. А. Барташевич выделяет сюжетные и бессюжетные считалки.

М. Н. Мельников причисляет к сюжетным считалкам форму, основанную на диалоге и построенную путём «многократно повторяющихся через определённые промежутки времени звукосочетаний», например: «Аты-баты, шли солдаты...» [3, с. 54].

Структура считалки следующая: зачин, основная часть, вопрос или обращение и концовка. Зачин, как правило, представлен в виде счёта или обращения. Основная часть продолжает развивать тему зачина, а заканчивается словом, выделенным сильным ударением или ритмом.

Для считалки характерен хорей в виде двусложной стопы, где число рифмуется с другими словами. Как правило, считалка состоит из имен существительных, глаголов, междометий, остальные части речи встречаются редко, также встречаются безличные предложения.

Встречается такая форма считалки, где вышедший должен назвать любое число, после этого по порядку отсчитывается соответствующее количество участников – последний выходит.

Важную роль в считалке имеет ритм, если считающий сбился с ритма, он будет вынужден начать все с начала, произнося текст монотонно и размеренно.

В наши дни до сих пор распространены традиционные считалки, например: «Раз, два, три, четыре, пять – вышел зайчик погулять», «Вышел месяц из тумана», «Эники, бэники», «На золотом крыльце сидели» и т. д.

В считалки проникают новые герои как следствие распространения массовой культуры, телевидения, Интернета, например, в классический текст общеизвестной считалки «На золотом крыльце сидели Царь, царевич, король, королевич...» проникли новые мультипликационные герои: «На золотом крыльце сидели Микки Маус (мишки Гамми), Том и Джерри...» или возможен такой вариант:

На кривом крыльце сидели  
Семь противных стариков:  
Мышкин, Пышкин, Замухрышкин,  
Бородин, Фигнин, Задвижкин,  
А еще старик глухой.  
Выбирай, кто ты такой.

Причем все три варианта подразумевают, что участник должен ответить на вопрос, и считалка повторяется с начала до указанного персонажа или слова, выводя из круга игрока, на кого оно выпало. Это повторяется до тех пор, пока не останется один участник, кому и выпадет роль голящего. Таким образом, создается целый многоуровневый этап перед началом основной игры.

Замена персонажей – характерный признак современной считалки. Новыми героями могут быть политики, звезды эстрады, герои кино или мультфильмов.

Традиционное гадание девушек с кольцами на близкое замужество «Первенчики, друженчики, трынцы, волынцы, поповы ладынцы, цыкень, выкинь» трансформировалось в самую распространенную детскую считалку: «Чики, брики – пальчик выкинь».

Все это лишь доказывает жизнеспособность детского фольклора, который может адаптироваться и соединять любые образы.

Многообразие вариантов текстов детских считалок обусловлено устной передачей, где каждый носитель может внести свои изменения, подстраивая тексты под свою аудиторию, чтобы все слова были понятными, и тем самым создавая новый вариант считалки.

Таким образом, считалка является наиболее адаптивным и подвижным, а также на сегодняшний день самым распространенным жанром детского фольклора. Она постоянно развивается, наполняясь новой реальностью. Ее можно встретить в устном народном творчестве практически любого народа.

#### **Список литературы**

1. Виноградов, Г. С. Русский детский фольклор / Г. С. Виноградов. – Иркутск, 1930. – 234 с.
2. Капица, Ф. С. Русский детский фольклор: учеб. пособие для студентов вузов / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. – Москва: Флинта: Наука, 2002. – 320 с.
3. Мельников, М. Н. Русский детский фольклор / М. Н. Мельников. – Москва, 1987.

## «БЕЛЯНА» И «ГОРДЯНА» В СВАДЕБНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАЗАКОВ ЮЖНОГО ЗАУРАЛЬЯ

Игровая основа русской свадьбы как ролевого действия объясняется изначальной языческой природой явления с его религиозно-магической направленностью. Языческое переплеталось с христианским, и к XVI в. утвердилась структура, состав свадебных чинов и их игровые роли, что ярко отразилось в фольклоре. Здесь дала себе волю фантазия народа, проявилась неповторимая русская душа. Праздничная социально-психологическая установка свадьбы позволяет сохранять традицию и развивать ее в игровой форме. Свадебный сценарий представляет не только продуцирующую роль семьи, но и мечты человека о счастье. По мнению М. В. Строганова, само понятие счастья так же возникло как понятие, характеризующее семью в процессе свадебного ритуала одаривания материальными и духовными дарами. «Поскольку в семью вступает новый член, доли каждого члена семьи в общем котле добра и зла перераспределяются, и каждый уходит со свадебного пира со своей долей, со своей частью (*с-частьё*)» [5, с. 63].

Песенный свадебный фольклор казаков Южного Зауралья находим в литературных источниках (А. И. Мякутин, 1910; А. И. Кривошеков, 1915; Г. И. Иванов-Балин, 1988; Ю. В. Скворчевский, 2003; Л. А. Саверский, 2013) и фольклорных архивах полевых материалов, собранных в 1977–2016 гг. в южных районах Курганской области, бывшего локуса Оренбургского казачьего войска (ОКВ). Некоторые материалы опубликованы в сборнике песен (2021) [3]. Наиболее полно, с множеством песен, с указанием на игровые роли свадебный обряд описан А. И. Кривошековым (уроженцем станицы Звериноголовской) в 1915 г. в «Вестнике Оренбургского учебного округа».

Фольклор казаков Южного Зауралья, в том числе свадебный, являясь составной частью общерусского, имеет свои особенности. Так, в величальных свадебных песнях, имеющих временные и пространственные варианты, встречается свадебный чин свахи с названием «беляна» (белёна) и «гордяна» (гордёна)). Разнобой в произношении слов возник от слияния речи и певческих традиций донских казаков и Оренбуржья. «Гордяна» – сваха со стороны жениха, «беляна» – со стороны невесты. С той и другой стороны назначалось, как правило, по две «гордяны» и «беляны» (старшие и младшие), и в ритуале свадьбы на них возлагались важные обязанности.

Старожилы с. Казак-Кочердык рассказывали, как в канун венчания старшая «гордяна» идет в дом невесты принимать приданое, она наблюдает, как вещи невесты укладываются в сундуки, закрывает их ключом, который уносит с собой. Младшие свахи сверяют по списку посуду, постельные принадлежности и прочее [4, с. 306]. В свадебных песнях повествуется, как из дома невесты отплывают три кораблика: «Унесло-то, улелеяло | Три кораблика в моречко: | Уж как первый-то корабличек – | Со перинами пуховыми, А второй-то корабличек – | С сундуками окованными, А третий-то корабличек – | Со душой красной девицей» [2].

В день венчания старшая «беляна» встречает поезжан, целуется со старшей «гордяной», подает ей конец своего платочка, та же конец своего платочка подает тысяцкому, тысяцкий – жениху, жених – дружке, дружка – большому боярину, затем церемонно, под пение все заходят в дом [4, с. 306]. Так игра символизировала начало единения «своей» и «чужой» родни, где «свашеньки» возглавляли ответственный обрядовый момент.

Во время застолья в доме невесты звучат величальные песни, отдельно девицы припевают «гордянам» и «белянам». Припевки, как правило, однообразны, в них всем присутствующим оказывается уважение, высмеиваются лишь те, кто скупится одаривать девиц-певиц (а не качества лю-

дей). Так, в припевке «гордяне» (с. Звериноголовское, 1977) разъясняется название чина: «гордяной» сваху называют за гордость («гордая свашенька»), она гордится достойным женихом и его родней: «У нас свашенька, да гордѣна, да гордѣна | Она три года гордилась, да гордилась, | Она во свашеньки собиралась, да собиралась, | За Ивановичем снаряжалась, да снаряжалась» [6]. В припевке «белянам» (с. Казак-Кочердык, 1978) поется, что они заботятся о физической и нравственной красоте невесты, отсюда называние их, символизирующее всю родню, от слова *белая* (свежая, чистая телом и душой): «Белые беляны, да беляны, | Они три года по городу гуляли да гуляли, | Белил да румян закупали, да закупали, | Свет Анну Николавну снаряжали, да снаряжали» [1, с. 97–98].

После застолья старшие свахи сопровождали невесту в церковь, во время венчания стояли за женихом и невестой. Когда молодые обменивались кольцами и обходили аналой, свахи менялись местами: если «гордяна» первой займет место «беляны», то в семье сначала родится сын [4, с. 308].

В это время младшая «беляна» с родственниками везла приданое невесты в дом жениха, где его вместе с младшей «гордяной» развешивали, раскладывали, расстилали напоказ. Шла шумная, веселая игра. Делали вид, что возок не может проехать в ворота, сундук – пройти в дверь, полотенца не могут развешиваться, подушки падают, но всё приводилось в порядок после угощения родни вином, что сопровождалось поговорками, смехом, стуком, приплясыванием [2].

А. И. Кривошековым записана песня, исполнявшаяся во время «окручивания» молодой, когда «гордяны» заплетали ее волосы в две косы, окруживали их вокруг головы и надевали женский головной убор. Девушки пели, как невеста печалится, называет «гордян» «восприемными матушками», «князя свашеньками», просит их поранить «свои ручки белые», чтобы не расплестать ими девичью косу: «Восприемны мои матушки! | Вы возьмите, князя свашеньки, | Во свои-то рученьки белые | По востру ножу булатному | Вы подрежьте, князя свашеньки, | Вы свои-то ручки белые...» [2]. Но автор замечает, что уже в начале XIX в. от этого элемента обряда стали отказываться, как и от строгостей в отношении головного убора.

Младшие свахи укладывали спать и поднимали молодых. Они сообщали о чистоте невесты, что было залогом здорового потомства и чести невестинной родни.

Игровые роли «беляны» и «гордяны» в свадебном фольклоре казаков Южного Зауралья предписывали им проведение важных элементов обряда, сближающих стороны жениха и невесты, утверждающих материальные и духовные основы новой семьи, т. е. заботу о ее счастливом будущем.

#### **Список литературы**

1. Иванов-Балин, Г. И. Русские народные песни Зауралья / Г. И. Иванов-Балин. – Москва: Совет. композитор, 1988. – 198 с.
2. Кривощёков, А. И. Обряды и обычаи оренбургских казаков (О свадебных песнях и величаниях) / А. И. Кривощёков // Вестн. Оренб. учеб. окр. – 1915. – № 1, науч. отдел. – С. 9–27.
3. Культура казачества: Песни казаков Южного Зауралья / сост., вступ. ст. Н. Е. Украинцевой. – Курган: Изд-во Курганской ГСХА, 2021. – 229 с.
4. Русский дом. Русские семейно-бытовые традиции, обряды, заговоры, молитвы, поверья в рассказах и песнях старожиллов Зауралья / авт.-сост. Л. А. Саверский. – Шумиха: Шумихинская межрайон. тип., 2013. – 588 с.
5. Строганов, М. В. Исторические корни фольклорных жанров: монография / М. В. Строганов. – Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. – 175 с.
6. ФФЭМ ГБУК КОЦНТК ОАФ (CD) – 02:145, ед. хр. 02, уч. ед. (файл) 145). Коллекция М. Г. Екимова.

## ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ОППОЗИЦИИ «МОЛОДОСТЬ – СТАРОСТЬ» В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

### Введение

Проблемы изучения национальных пословичных картин мира, отражения в них общечеловеческих представлений и некоторых специфических черт народа, носителя языка, входят в круг важных основных вопросов современной лингвистики. Пословицы аккумулируют в себе народную мудрость и фиксируют традиционную картину мира народа.

Проблема соотношения членов оппозиции «молодость – старость» существует с давних времен, что больше связано с социодискурсивной основой мифоконцепта «старость», анализируемого в нашей статье наряду с мифоконцептом «молодость». В качестве ключевых слов выступают лексемы с корнем стар- и их производные, а также бабушка; молод-, мал- и их производные; дитя, детство; *der Alte, alt, die Jugend, jung, der Junge*.

Исследование состоит из трех частей: а) этимологического анализа, б) описания ритуала проводов стариков на «тот свет» и в) анализа самой оппозиции в ее современном состоянии.

### Методы исследования

В качестве методов для анализа мы выбрали метод сплошной выборки нашего материала из сборников пословиц [2; 12], этимологического анализа, играющего большую роль для восстановления исходных значений изучаемых нами фольклорных единиц [7; 9; 10]. Также мы использовали материал М. М. Маковского, где автор с помощью метода множественной этимологии показал на примерах, что одно и то же значение можно было выразить не одной, а несколькими метафорами [4].

Кроме этого, использовались методы количественного, описательного, сопоставительного и лингвокультурологического анализов.

### Результаты и обсуждение

I. Что касается русских этимологических словарей, то в некоторых из них [например, в 10] этимология общеславянского слова молодой существует. Предпочтительнее толкование *moldь* (> молод после развития полногласия и отпадения конечного редуцированного *ъ*) как инфиксального производного (инфикс *-l-*) от той же основы (*med /met-*), что метать. Исходное значение – «новорожденный» («выброшенный» из чрева). В словаре [9] слово молодой относят к родственным др.-прус. *maldai* «отрок», *maldunin* «молодость», *maldian* «жеребенок», др.-инд. *mrdus* «нежный, кроткий, мягкий», греч. *μαλδύνω* «ослабляю, размельчаю», лат. *mollis* (из *\*moldvis*) «мягкий», арм. *mełk* «изнеженный, вялый, слабый», др.-ирл. *meldach* «нежный, приятный», др.-анг. *meltan* «плавить, растоплять».

Наряду с *\*meld-* было и.-е. *\*meldh-*, сравните др.-инд. *márdhati, mrdhāti* «спадать, ослаблять», греч. *μαλθακός* «изнеженный, нежный», гот. *mildeis*, «кроткий». Древняя основа на *-n* представлена в *\*moldēn-* (см. младенец), др.-прус. *maldenikis* «дитя». Старый / индоевроп. – *sta-r(o)-* («большой»), общеслав. – *starъ, starъjь* («старый»), старослав. – старый. Слово «старый» известно с древнерусской эпохи (с XI в.), его заимствовали из старославянского языка, в котором древние лексемы «старый», «старъ» производны из общеславянского корня *starъ, starъjь* и к индоевропейской основе *sta-r(o)-*. Такого же происхождения встречаются и древне-скандинавские слова, например, *storr* («большой»), в древнеиндийском языке *sthira* («крепкий, твердый»). Также им родственны украинское слово старий, словацкое *stary*, производные из которых старик, старушка, устаревший, старость, стареть [7].

Этимологический словарь немецкого языка [4] дает для номинации *jung* значение «молодой». Жизнь в древности образно изображалась в виде нити или волоса, где завязаны узлы (детство, юность,

молодость, старость); по мере их развязывания человек приближается к смерти (ср. и.-е. \*ǵeu- «binden»; «trennen» > «jung» [13]; сравните нем. jung «молодой», индоарийск. jungha «волосы», хет. ug «смерть» (и.-е. \*ǵeu- «соединять, завязывать», но также «развязывать, разъединять»). Немецкое jung «молодой» соотносят с рус. юг (область света, тепла, цветения), а с другой стороны – с литов. jėga «сила» (единство вселенских Начала и Конца); типологически ср. тох. A wīg «молодой», но латыш. vara «сила». Учитывается и «омолаживающая» сила огня (этот мотив широко представлен в фольклоре), где и.-е. корень \*ǵeu- «связывать, переплетать, переплетаться» может относиться к языкам пламени. Сравним семасиологические параллели: и.-е. \*ueg- «гореть», но тох. A wīg «молодой»; индоарийск. kora «молодой», но и.-е. \*ker- «гореть»; рус. «молодой», но англ. smoulder «тихо гореть, тлеть». Омолаживала и вода: сравним англ. yung «молодой», но и.-е. \*au-/\*eu- «вода».

Alt «старый», сравним с др.-фриз. ald, нидерл. oud, гот. alþeis. Когда язычники покидали стойбище, они оставляли стариков позади. Сравним нем. alt «старый», тох. B aletste «Fremder» <и.-е. \*el «fremd» [чужой]. Сравним также параллели: лат. vetus «старый», однако и.-е. \*suet- «alone, apart, by oneself»; рус. старый, ноидр.-инд. tar «старый», лат. sinere «оставлять», тох. B śan «враг»; однако сравним также др.-англ. éald «старый»; но англ. диал. led «лишний».

В ряде случаев старики просто изгонялись из рода: сравните литовск. aldinti «hinaustreiben». «Старый» может соотноситься с понятием «слабый, обессиленный, больной, побежденный»: сравним gamal «старый», фризск. gammel «больной, слабый», ирл. gamal «дурак, слабоумный»; др.-инд. gam «sterben, vergehen».

Конец Жизни (сравним letum «смерть») считался в древности продолжением ее начала (ср. др.-сев. aldr «Leben»); Жизнь и Смерть мыслились соответственно как разматывание и наматывание божественных Узлов, а совокупность Жизни, переходящей в Смерть, и Смерти, переходящей в Жизнь, рассматривались как божественная Целостность. В связи с этим принято во внимание и.-е. \*al- /\*el- «schneiden» / «biegen, drehen» (ср. литовск. eldijà «челнок», др.-сев. ál «Riemen, Band»), и.-е. \*el- «sich rasch bewegen», шведск. eldr «огонь»: горящий Огонь-Душа как символ переплетения Жизни и Смерти и как олицетворение души Предка, как символ Низа (нижний Огонь) и Верха (верхний огонь): ср. лат. «высокий, верхний», но также «низ, нижний; глубокий». Целостность круга «жизнь – смерть» и «смерть – жизнь» мыслилась как Борьба (ср. др.-сев. el, joll «Streit»), как Восхождение по «лестнице в небо»: ср. хетт. ila(n) «лестница» (передвижение Душ (ср. др.-инд. álaya «душа»)) в лодках (ср. др.-сев. ellidi «Schiff») по морю (и.-е. \*lat- «жидкость»; «плетение вод»).

II. В материале словаря Даля есть пословица Закрыть глазки, да лечь на салазки, смысл которой не сразу понятен. Паремия связана с древнейшим архаическим явлением – ритуалом отправления стариков на «тот свет». Н. Н. Велецкая изучила этот ритуал, главное в котором – «перенесение посланцев» в космос, где уже находятся их священные предки, чтобы можно было поддерживать нормальное течение жизни на Земле [1]. Этот ритуал часто бытовал в разных древнейших племенах, однако об этом не очень много известно, так как сохранилось очень мало источников, содержащих в себе эти сведения.

Сущность ритуала заключалась в удалении на прародину людей при приближении их к старости (ср. японский фильм «Легенда о Нарайяме», где признаком старости было выпадение передних зубов. Людей относили на гору и бросали там). Известны и ритуалы поедания старого человека, и убийства старого отца. Такие обряды в древности встречались почти повсеместно. Длительность этих обрядов продолжалась целые ступени развития религии и мироздания. Например, даже в цивилизованном XX в. верующие люди принимают причастия к крови и телу божества. Такие языческие обряды дошли и до нашего времени и вошли в христианскую обрядность. Однако считалось, что поедают не предка, а самого Христа, благодаря этому люди набираются сил, считая, что они становятся подобны божеству [5].

Люди думали о смерти, но считали, что это будет продолжением их жизни; при переходе от родоплеменного общества появился институт инициации, суть которой заключалась в посвящении девушек и юношей в зрелый, взрослый возраст. Здесь тоже продолжались ритуалы, связанные с жизнью и смертью, т. е. переход к смерти, а потом снова к жизни. Предков убивали, чтобы можно было их отправить на небо, а они должны были защищать своих родных на земле. Считалось, что Христос приносит «искупление», защиту перед лицом бога.

Следы языческих представлений, укоренившиеся в повседневной жизни, все еще отрицательно воздействовали на человечество, хотя у язычников не было понимания смерти. Часто это отражалось в фольклоре, так как смерти не встречаются в письменных памятниках, зато их много в преданиях, легендах, сказках, поговорках, пословицах, духовных стихах и загадках.

Дискуссия об убийстве стариков возникла как результат на ссылку в статье словаря Брокгауза и Эфрона [11] на украинские народные предания и рассказы, допустившие существование в старину у украинцев такого обычая. Этот обычай убийства стариков был связан с умерщвлением безнадежно больных. Фольклор Украины сохранил следы обычая с долей подробностей, самый ранний текст из известных записан в начале XIX в. Он описывает ужасающий голод из-за продолжавшейся три года засухи, сопровождавшийся смертями, и распоряжение властей утопить всех старых людей. За соблюдением этого следила вся община, что служит важным показателем бытности его элементом обычного права.

В ритуалах выявлялись различные формы:

1. Зимой стариков везли на санях (ср. пословицу Даля про салазки), привязывали к доске, бросали в глубокий овраг, что дало названию «сажать на лубок» или «пора на лубок» тяжело больных и дряхлых и т. п.
2. Сажали в сани или лубок, вывозили в степь или в поле на мороз, после чего появились изречения «посадовите на санки», «на саночки посадовить» и т. п.
3. В амбаре или гумне опускали в пустую яму.
4. В пустой холодной хате сажали на печь.
5. Везли за огороды и добывали приспособлением для обработки льна.
6. Оставляли под деревом или везли в дремучий лес.
7. Просто топили.

Письменными источниками зафиксированы похороны в лодке («лодка умерших»), они сообщают и о закапывании в ладье (летопись о мести княгини Ольги древлянам) [6]. Уход в растительный мир назывался пойти в зеленый гай, в рощу пойти, собираться под березки, в березки уехать, в сосняк идти, уйти под елку и т. д. [8, с. 60]. В убежищах стариков тоже можно было скрыться, например, в амбаре, подполе, зерновой яме, погребу, под коморой, и т. д. Главным элементом ритуала было изготовление предметов в путь на «тот свет». Например, в русской пословице такое отражается с отрицательным восприятием: Отца на лубе спустил, и сам того же жди. К этим же поговоркам относятся следующие словосочетания, как не бросишь, не могу бросить с бросанием стариков в болото или водоемы, но также и оставляют на печи в холодной хате. У балтийских славян потомки не только убивали стариков или заживо погребали, но и, сварив их, съедали. В описании убийства старика отводят его на костер или в лес, где фраза приводится на немецком языке: «... Im Jahre 1220... Lewin... seh dass einige Wenden mit einem alten Mann ins Holz wollten. – Wohin mit dem Alten? – Zu Gott, zu Gott» [3].

Предания часто отражают переходы от одного культа предков до другого. Когда общество достигает развития, жизненный опыт старых людей особенно нужен, они могут возглавлять общества. Об этом написано достаточно много, что, например: И старики годятся – для мудрого совета: «Надо, видно, старых людей держать для доброго совета».

В народной традиции дается нравственная оценка этому явлению. Постепенно через фольклор стало известно о переходе к культу предков, когда их мудрость становится основой благополучия всего общества.



Пословицы, которые отразили такие явления, уже не используются в обиходе. Их смысл уже давно утрачен, а понятен только тем людям, кто знает об этих обычаях. Например, в русской поговорке *Есть старый – убил бы его, нет старого – купил бы его*, – отражается переломный момент, когда в истории культа предков и обычая их умерщвления жизненный опыт стариков оценили как важный и нужный для нормальной жизни общества. Свидетельство такого перелома является поговорка *Есть старый куст и дом, но пуст, и примета увидеть во сне куст или дерево в доме к богатству, благополучию*. Наконец-то мудрость стала цениться выше, чем загробное покровительство предков, а «тот свет» заменен культом старости.

III. Материал современных немецких пословиц, входящих в оппозицию «старый», мы подразделили на тематические подгруппы:

1. Противоположность молодого старому: *Молод, да по миру ходит, стар, да семью кормит; Не вскормивши малого, не видать и старого; Старое стареется, а молодое растет; Чего в детстве просим, под старость бросим; Молодые дерутся – тешатся, старые дерутся – бесятся; Стар, что собака, а мал, что щенок; Молод – перебесится, стар – не переменится; Жили старые дураки – проживут и молодые; Молодые по выбору мрут, старые поголовно; Старый хочет спать, а молодой – играть; Молод с игрушками, стар с подушками; У молодого ум не окреп. Молодо – зелено, старо, да гнило; Чем старше, тем правее; а чем моложе, тем дороже; Молод недобесится, так стар с ума сойдет; Ни по старости мрут, ни по молодости живут; Старость не радость, а молодость не корысть. – Der Jugend Fleiß, des Alters Ehre; Der Jugend Lehre, Der Alten Ehre; Der Junge kann sterben, der Alte muß sterben; Der Junge steigt, wenn der Alte fällt; Der Jungen Tat, / Der Alten Rat, / Der Männer Mut / Sind allzeit gut; Die Alten zum Rat, Die Jungen zur Tat ; In der Jugend Säcke, Im Alter Röcke; Jugend sei Rausch ohne Wein, Alter Wein ohne Rausch.*

2. Изменения с возрастом: *За старым жить – только век должить; за малым жить – только маяться; за ровней жить – тешиться; Молодо – жидко, старо – круто, а середовая пора одним днем стоит; – Zehen Jahr ein Kind, Zwanzig Jahr ein Jüngling, Dreißig Jahr ein Mann, Vierzig Jahr wohlgetan, Fünzig Jahr stille stahn, Sechzig Jahr geht's Alter an, Siebzig Jahr ein Greis, Achtzig Jahr nimmer weis, Neunzig Jahr der Kinder Spott, Hundert Jahr gerade Gott; Jung ein Engel, alt ein Teufel; Jung gebogen, Alt erzogen; Jung gefreit /Hat niemand gereut; Jung genug, schön genug; Jung und weise sitzen nicht auf einem Stuhle; Junge Krieger, alte Kriecher; Junge Reiter, alte Bettler; Junger Engel, alter Teufel; Junger Arzt, höckriger Kirchhof; Junger Heiliger, alter Teufel; Junger Dieb, alter Galgenschwengel; Junger Schlemmer, alter Bettler; Junger Spieler, alter Bettler; Junger Springer, alter Stelzer. Jugend wild, Alter mild; Junge Reiter, alte Bettler; Schwere Arbeit in der Jugend ist sanfte Ruhe im Alter; Jung gewohnt, alt getan; Alter schadet der Torheit nicht, Jugend schadet der Weisheit nicht; Alte Leute, alte Ränke, Junge Füchse, neue Schwänke; Wie die Alten sungen, So zwitschern die Jungen; Man findet so leicht einen alten Toren als einen jungen.*

3. Для пожилого человека важны ум и опыт, но не все могли сохранить их. Под старость человек может стать или умней, или становится глупым. Многие пословицы свидетельствуют об этом. Примеры: *Стар да глуп: силы нет, а в глаза лезет; Старуха – бабушка повируха: из старого ума выжила, нового не прижила; Не спрашивай старого, спрашивай бывалого; Старые дураки глупее молодых; Молодой работает, старый ум лает. Молодой на службу, старый на совет; Мал да глуп – больше бьют; стар да умен – два угодя в нем; Молодость плечами покрепче, старость головою; Молод годами, да стар умом. Ум бороды не ждет; Молодой стареет – умнеет; старый стареет – глупеет; Молодой на битву, а старый на думу. – Alter hilft vor Torheit nicht; Alter macht zwar immer weiß, aber nicht immer weise; Alter Mann, guter Rat; Der Alten Rat, der Jungen Stab; Jung an Jahren kann alt an Verstand sein; Mit den Alten soll man ratschlagen und mit den Jungen fechten; Das Alter gehört in den Rat.*

4. Пожилые люди не отличаются хорошим здоровьем: *Петухи на насест садятся, а старые люди на печь валяются; Старикам по зубам. Не наша еда орехи, а наша – каша; Придет старость – придет и слабость; Старость с добром не приходит. На старого и немощи валяются; Ныне старики – уж и не весть ка-*

ки; Молод бывал – на крыльях летал; стар стал – на печи сижу; Дитя падает – Бог перинку подстиляет; стар падает – черт борону подставляет; Ляг да усни; встань да будь здоров! Выспишься – омолодеешь; – Alte Leute sind gerne warm; Alte Leute müssen ihre Stärke aus der Schüssel nehmen; Alte Leute, Alte Häute; Wein hilft dem Alten aufs Bein; Sorgen macht graue Haare Und altert ohne Jahre; Wer altert, Der kaltet.

5. Ум молодых и пожилых: Старый, что малый, а малый, что глупый; Что старее, то глупее; старые дураки глупее молодых; Мал – да умен, стар – да глуп; И сед, да ума нет; и молод, да водит волость; Молодость не без глупости, старость не без дурости; Молодо – зелено; старо – да сбойливо. – Kinder und die alten Leute; In der Jugend verzagt ist im Alter verzweifelt; Jung an Jahren kann alt an Verstand sein; Not und Tod kommen zu Alten und Jungen; . – Die Alten müssen die Jungen lehren; Jugendfleiß belohnt sich im Alter; Was man in der Jugend wünscht, das hat man im Alter; Wild in der Jugend / Bringt im Alter Tugend; Gebare jung und tu als ein Alter; Reden steht einem Jungen wohl an, Schweigen mehr.

6. Пожилые люди и супружество: От плохой жены состареешься, от хорошей помолодеешь; – Ein Alter, so ein jung Weib heiratet, läßt den Tod zu Gaste; Ein junges Weib bei einem alten Mann ist des Tags eine Ehefrau und des Nachts eine Witwe; Es nimmt kein Weib einen alten Mann um Gottes willen; Heirat der Alten ist ein Ladschreiben an den Totengräber; Junges Weib ist altem Mann das Postpferd zum Grabe; Alter Mann und jung Weib besser als alt Weib und junger Mann; Alter Mann und junges Weib, gewisse Kinder, / Junger Mann und altes Weib, nur arme Sünder; Wer ein alt Haus hat und ein jung Weib, hat genug zu tun; Wer ein alt Weib nimmt des Geldes willen, bekommt den Sack gewiß; wie es um das Geld steht, wird sich finden; Wohl geratene Kinder, des Alters Stab.

7. Пожилые люди не хотят стареть, многие еще ощущают себя молодыми: Тряхнуть стариной. По-вытрясти стариночку; Старья кости захотели в гости; Дедушка сед, а смерти на него нет; Старый солдат и стараться рад; Старик, да лучше семерых молодых; Сам стар, да душа молода; Молодость не грех, а и старость не смех. – Keiner so alt, der nicht noch ein Jahr leben will, und keiner so jung, der nicht heute sterben kann; Tugend altert nie; Wer im Alter jung sein will, muß in der Jugend alt sein; Werde jung alt, so bleibst du lang alt; Mancher wäre jung genug, wenn er nicht so ein alt Gesicht hätte.

8. Недостатки молодого возраста: Молод князь, молода и дума; Ах, мак, да зелен; хорош малый, да молод; – Ein Alter sieht besser hinter sich als ein Junger vor sich; Wer 's Alter nicht ehrt, / Ist des Alters nicht wert; Zu jung ist ein Fehler, der sich täglich bessert.

9. Старые женщины опасны: Ein geil alt Weib ist des Todes Fastnachtspiel; Wenig reden altert die Frauen; Wenn alte Weiber tanzen, machen sie viel Gestäub; Wenn der Teufel zwischen zwei alten Weibern sitzt, ist's purer Hochmut; Wenn ein alt Weib tanzt, macht sie dem Tod ein Hofrecht; Junge Hure, alte Kupplerin; Junge Huren, alte Wettermacherinnen. Junge Hure, alte Betschwester; Junge Hure, alte Kupplerin; Junge Huren, alte Wettermacherinnen .

10. Нельзя быть расточительным в молодости, так как к старости нужно копить деньги и здоровье: Щеголять с молоду, а под старость умирать с голоду; Гулять с молоду – помирать под старость с голоду; С молоду наживай, а под старость проживай! С молоду прорешка – под старость дыра; Молоденек – доживет до денег; Коротать молодость – не видать старости. – Junges Blut, Spar dein Gut, Armut im Alter wehe tut; Schulden, Alter und Tod kommen unangemeldet ins Haus.

11. Недостатки старости: Стар да упрям, ни людям, ни нам; Ветер пошумит – да устанет; старая баба расхочется – не скоро уймешь. – Alte Leute sind wunderlich: wenn es regnet, wollen sie Heu machen; Alter Mann machtjunger Frau Freude wie der Floh im Ohr; Auf alten Mann bauen ist mißlich; Was die Alten sündigten, das büßen oft die Jungen; Was alt wird, brummt gern.

12. Над пожилыми людьми насмеваются: В лесу птицы, в тереме девицы, а у бражки старые бабы; Die Alten sind der Jungen Spott; Die Jungen bringen den Alten selten was; Es ist kein Kinderspiel, so ein alt Weib tanzt; Es ist kein Kinderspiel, wenn alte Leute auf Stecken reiten; Es kommt ihm – wie dem alten Weibe das Tanzen; Tanzt ein Alter, so macht er großen Staub.

13. Молодость дается только один раз, надо это ценить: Дважды молодую не быть, а смерти не отбыть; Молодость молодостью и провожай!; Два века не изживешь, две молодости не перейдешь; Дважды молодому не бывать. Не по две молодости жить; Золотое время – молодые лета. Золотая пора – молодые года; Молодо – зелено, погулять велено.

14. Молодые не любят опеку пожилых: Через старых и молодым житья нет; Хоть кривое, да молодое, а старое – и прямое, но гнилое; Ныне не спрашивай старого, а спрашивай малого; Молодой старому не верит.

### **Выводы**

Классифицирование материала в количестве 74 русских и 89 немецких паремий проводилось в соответствии с установками обеих культур. При этом было получено 14 тематических групп. Самыми наполненными оказались первые четыре, однако их наполняемость различна. В группах 1 «Противоположность молодого старому» (18:7) и 3 «Для пожилого человека важны ум и опыт...» (12:7) больше русских паремий, в группах 2 «Изменения с возрастом» (2:23) и 5 «Ум молодых и пожилых» (6:11) – немецких.

Лакунарны группы 9 «Старые женщины опасны» в отношении русских паремий (0:10), а 13 «Молодость дается только один раз» (6:0) и 14 «Молодые не любят опеку пожилых» (5:0) – немецких. Полные эквиваленты есть в обоих языках, особенно это касается ума молодых и старых. В русских пословицах акцент делается на старость. В немецких паремиях находим прямые противопоставления в группе «Изменения с возрастом» типа *Junge Krieger, alte Kriecher; Junge Reiter, alte Bettler*. В русском языковом сознании несколько иное преломление идеи супружества, чем в немецкой группе, где много паремий с запретом старому жениться на молодой женщине, так как это может привести к ранней смерти. В немецком языке также прослеживается идея, что старые женщины опасны, они превращаются в ведьм и колдуний.

На основе проведенного сопоставительного анализа пословичного фрагмента языковой картины мира вокруг концептов «молодой» и «старый» в русском и немецком языках можно отметить, что в современных сборниках пословиц уже почти нет паремий о проходах стариков на «тот свет», а больше паремий о мудрости и находчивости стариков, которые со временем стали управлять обществом. Концептуальное представление о сравниваемых пословичных картинах мира опирается на культурно-исторические традиции, вербализация установок культуры в каждом языке базируется на образах, использующих реалии традиционного быта, фольклора, религии, природы каждой страны.

### **Список литературы**

1. Велецкая, Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. – Москва: Наука, 1978.
2. Даль, В. Пословицы русского народа / В. Даль. – Москва: АСТ, Астрель, 2004.
3. Котляревский, А. Древности права балтийских славян / А. Котляревский. – Прага, 1874.
4. Маковский, М. М. Большой этимологический словарь современного немецкого языка. – Изд. 2 / М. М. Маковский. – Москва: Ленанд, 2014. – 632 с.
5. Плетнева, С. А. Предисловие редактора / С. А. Плетнева // Велецкая, Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. – Москва: Наука, 1978. – С. 5–7.
6. Пятница, Т. Расследования в области славянского фольклора «Как дурак мать хоронил» / Т. Пятница. – URL: <http://slavya.ru/trad/pyatn/durak.htm>.
7. Русский язык от А до Я: этимологический словарь русского языка. – Москва: Москва: ЮНВЕС, 2003.
8. Славянские древности: этнолингвистический словарь. Т. 5 / под ред. Н. И. Толстого. – Москва: Международные отношения, 2012.
9. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер; пер. с нем. О. Н. Трубачева. – Москва, 1964–1973.
10. Шанский, Н. М. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов / Н. М. Шанский, Т. А. Боброва. – Москва: Дрофа, 2004.
11. Энциклопедический словарь / Брокгауз и Эфрон. – Санкт-Петербург, 1909. – Т. 67. – С. 402–404 («Убийство детей и стариков»).
12. Alle Sprichwörter. – URL: <http://www.alle-sprichwoerter/de.cgi-bin/selector.cgi#>.
13. Pokorny J. 1959. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. I-II. Bern.

## **ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ: ДРИФТ ИГРОВЫХ СМЫСЛОВ**

УДК 745+316.7(570)

**Артюшкина Е. И.**

*Челябинский государственный центр  
народного творчества*

### **ПАРАДИГМЫ ИГРОВОЙ КУКЛЫ НАРОДОВ ЮЖНОГО УРАЛА**

Материалы этнографических экспедиций Челябинского государственного центра народного творчества в населённые пункты Челябинской области фиксируют игровые практики с рукотворными куклами, выполненные родителями или самими детьми до конца XX в.

Со слов информатора Васифы Фахретдиновой из села Арасланово Нязепетровского района записано: «Раньше рано выдавали замуж с 12 лет, невеста в дом жениха брала с собой кукол – апи (эпи)». Кукол татарские девочки начинали делать в пятилетнем возрасте. Играли с куколками на подоконниках. К оконному стеклу слюной приклеивали цветные тряпочки, койки шили из лоскутков. Каждый подоконник обозначал отдельный дом. Девочки с куклами ходили в гости и разыгрывали сценки поведения из жизненного уклада татарской семьи [1, с. 9].

По воспоминаниям Златы Криволаповой, её бабушка Зулкагида Абдрахмановна Зайнулина из деревни Забирова Кунашакского района, с девочками проигрывала жизнь башкирской деревни. Вместе с детьми она изготавливала куклы – курсак, строила домики из посылочных ящиков. «У каждой из девочек был свой домик и семья кукол из 5–8 штук. Ходили в гости друг к другу, играли свадьбы, рождались дети, провожали в армию...» [2, с. 238].

Кукла в зависимости от игровой ситуации выступала в разных ролях, в процессе игры вырабатывалась система межличностных взаимоотношений, нарабатывалась поведенческая линия в семье и обществе. Использование в детских игровых ситуациях сооружений, имитирующее жилище были направлены на освоение «чужого» и выделение «личного» пространства, в процессе игры шло налаживание межличностных и групповых контактов, развивалась личностная инициатива [5, с. 212].

В фондах ОГБУК «ЧГЦНТ» хранится набор «курсак» Нафии Шаимовой из села Ялтырово Аргаяшского района. Набор башкирских кукол был предназначен для игры «в свадьбу», включает в себя семь персонажей: невеста, жених, свёкор, свекровь, сестра жениха, младшая сестра невесты и брат жениха [3, с. 18]. В данном контексте игры куклы выступают как «живые люди», при обращении с ними моделируются реальные взаимоотношения между родственниками, членами семьи. Игра с куклами вмещает весь спектр взаимоотношений с людьми [5, с. 75].

Особые знания приобретались в процессе изготовления кукольной одежды. Одевать в платье – было одним из любимых занятий девочек в игре с куклами. Вне зависимости от конструкции куклы и использования материалов наряжали куклу с большим старанием, с точностью повторяли все детали одежды костюмного комплекса взрослых: платье, фартук, шапочка – калфак, платок, сапоги. С особым усердием выбирали ткани. Гульфанас Курбанова из села Ташкиново Нязепетровского района при изготовлении традиционной татарской куклы отмечала: «Кукол делали не спеша. Очень важно правильно ткани на одежду подобрать. Сначала на туловище куклы платье рядят, для этого выбирается цветная тряпочка. Дальше запон надевают, через голову, и закрепляют две поло-

винки на талии ниткой, он получается с крылышками. Платок надо красивый, тонкий» [1, с. 10]. В данном игровом случае – «одеть куклу» нарабатываются трудовые умения и навыки (кройка и шитьё одежды), развивается эстетический вкус.

В игре с любимой куклой выстраиваются особые отношения. Подтверждением этому могут служить воспоминания Нины Ивановны Комаровой из деревни Ключи Увельского района: «Зимой, измерив, все сугробы на улице около дома, придёшь домой, заберёшься на печь, ляжешь с куклой спать, обнимаешь как своего ребёнка и тихонько напеваешь колыбельную, которую пела мне мама. А уже если “заплачет” кукла, то нажухнешь печенья, завернёшь в марлечку и дашь её вместо пустышки. Ещё и на взрослых прикрикнешь: “Вы мою дочку разбудили, разговаривайте потише!”» [4, с. 121]. В данной игре выстраивается диалог ребёнка с куклой, который помогает преодолевать первоначальную закрытость «психической самости», развивать коммуникативные связи с окружающим миром [5, с. 80].

Велико значение рукотворной куклы в ролевой игре с точки зрения освоения ребёнком социальных ролей и морально-нравственных установок общества [5, с. 86].

Трудно переоценить значение игры в обучении нормам поведения и художественном воспитании детей. Рукотворная игрушка выступала в качестве посредника в детской игре. С помощью неё ребёнок не только познавал мир, но и входил в социум и приобретал навыки ремесленного труда.

#### **Список литературы**

1. Артюшкина, Е. И. Куклы из деревни Арасланово / Е. И. Артюшкина // Текстильные национальные ремёсла. – Челябинск, 2020. – 54 с.
2. Дайн, Г. Л. По России за игрушкой. Очерки, экспедиционные дневники: 1984–1988 / Г. Л. Дайн. – Сергиев Посад, 2016. – 288 с.
3. Игровая кукла народов Среднего Урала. – Екатеринбург, 2015. – 36 с.
4. Ляшенко, В. Играть в куклы / В. Ляшенко // Уральская слободка. Альманах детских творческих и исследовательских работ по краеведению и этнографии Южного Урала. – Челябинск, 2012. – 256 с.
5. Морозов, И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре / И. А. Морозов. – Москва: Индрик, 2011. – 352 с.

УДК 396(38)

**Белокрылова М. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЖЕНЩИНЕ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ**

Античный мир небезосновательно характеризуется исследователями как мир господства патриархальных устоев. Но в то же время нельзя отрицать тот факт, что резонансный для сегодняшнего дня вопрос о месте женщин в социокультурной среде волновал и мыслителей древности. Учитывая откровенно патриархальный характер древних обществ, небезынтересно проследить в Античности идеологические истоки возникновения вопроса о роли женщин в общественной и политической жизни.

Назначение женщины в Древней Греции можно охарактеризовать фразой «хорошо содержать свой дом и быть послушной мужу». Именно этим задачам, по мнению В. Б. Миронова, содействовала система воспитания девочек в гинекее, так как она поддерживала в дамах «ту скромность и нежность, которую греки особенно ценили в женщине» [6, с. 203]. Не отрицая того факта, что жен-

ский пол в Древней Греции был существенно ограничен в правах в сравнении с мужчинами, мы можем найти доказательства выхода женщин из табуированного пространства и идеологического оформления такой возможности.

Появление в общественной мысли интереса к образу женщин выражается в возникновении легенд о сообществах амазонок. Начиная с Геродота и вплоть до Страбона и Плутарха исследователи рассуждали о том, где и когда жили амазонки, как они выглядели и с кем воевали. Вполне возможно предположить, что Амазония – это всего лишь сексуально-поведенческая, морально-установочная мифологема, обосновывающая возможность женщины быть самостоятельной и независимой от мужчины.

Французский историк П. Брюле отмечает противоречие между крайне ограниченным положением афинской женщины в обществе в сравнении с представителями мужского пола, ее второстепенной роли в жизни полиса и тем обожествлением, которое выразилось в культе Афины – главной богини города [1, с. 12–19].

Внимательное отношение к простой женщине мы можем увидеть и обратившись к культурному наследию: многочисленные надгробные стелы, покрытые чувственными надписями в адрес жены, говорят о том, что нередко жизнь семьи строилась на искренней любви, а женщина играла внушительную роль в жизни мужчины.

Российский и советский историк исследователь Античности В. П. Бузескул говорит о существовании в Древней Греции женского движения, аналогичного современному. Однако следует отказаться от этой теории и не переносить понятия современного общества на Античность. Так, например, греческого комедиографа Аристофана часто называют борцом за эмансипацию женщин, а три его «женские» комедии приводят в пример как идеологическое обоснование наличия женского движения в Элладе. Однако мы понимаем, что античные комедии – это инверсия повседневного, утопический мир для доставления удовольствия зрителям – мужчинам. Конечно, в комедиях Аристофана, как и в античной реальности не было эмансипации женщин, а свободные их действия становились исключением из правила. Однако мы не можем обойти вниманием исторические факты, когда отдельные исключительные женщины, несмотря на все социальные ограничения, смогли занять достойное место в обществе наравне с мужчинами и вписать свое имя в мировую историю.

По нашему мнению, можно выделить следующие ключевые направления деятельности женщин в Древней Греции, которые позволяли им выйти за рамки ограничений: отход от традиционной, регулирующей общественные и семейные отношения морали и провозглашение права свободной любви (гетеризм), стремление женщин к общественной и политической деятельности и к достижению высокого уровня образованности.

Первое, о чем мы должны сказать, – об уникальном для древнегреческого общества явлении гетеризм, которое получает особое распространение с V в. до н. э. Гетерами в Древней Греции называли публичных женщин, которые вели свободный, независимый образ жизни и при этом обладали высоким социальным статусом. В дома гетер, по выражению Демосфена, мужчины приходили за радостью и развлечениями [3, с. 310].

Чтобы понять причину распространения явления, нужно обратиться к сущности греческого брака в V в. до н. э. Его цель – выполнение патриотической и религиозной обязанности, которая заключалась в рождении детей [2, с. 140]. Следовательно, личность женщины (как и мужчины) не играла роли. В то время как замужние женщины вели затворнический образ жизни, гетеры, будучи независимыми, могли заниматься наукой, философией, т. е. были весьма образованы, чем привлекали мужчин. Именно таким образом происходил отход от господствующей морали в обществе, согласно которой каждая женщина должна была быть зависимой женой и не любить, а выполнять свой долг. В противовес этому, свободные гетеры пытались играть видную роль в обществе. Так, одной из самых влиятельных женщин Древней Греции была высокообразованная гетера Аспазия – возлюбленная, а потом и жена афинского лидера Перикла.

Таким образом, мы можем предположить, что именно в Античности у избранных женщин, коими являлись и гетеры, появляется возможность, оставив заботы жены и матери, настаивать на своем понимании принципов существования общества. Чтобы убедиться в этом, достаточно сказать, что спустя время и семейные женщины пошли вслед за гетерами, за Аспазией, включаясь в общественную жизнь. Им было запрещено присутствовать на Олимпийских играх, однако женщина-спартанка царица Киниска выиграла приз в гонках на колесницах. Жены, несмотря на запрещающий закон Солона, стали появляться на похоронах, участвовать в семейных праздниках и пирах [7, с. 115]. Безусловно, несмотря на это, женщины не приобретали обширных прав в главной «мужской» сфере деятельности, которой считалась политика. Но в то же время постепенно для них открывались сферы творчества и науки, где они имели значительное влияние. И именно с V – IV вв. до н. э. перед нами открывается целая плеяда известных женских имен, оставивших свой след в истории. Почему же именно с этого времени деятельность женщин приобретает более широкий размах?

Однозначно ответить на этот вопрос достаточно сложно, учитывая специфику «мужских» источников Греции, не посвящающих женщине отдельное место. Но, очевидно, что время Классической Греции – время изменений в общественно-политической жизни. Несмотря на то, что Аристофан не являлся борцом за эмансипацию женщин, его комедии, высмеивающие повседневность, написаны в это время и именно в них впервые звучит тема женщин. Поэтому, можем предположить, что вопросы, поднимающиеся комедиографом, были актуальными, что отражает изменение общественного сознания греков в отношении к женщине.

Кроме того, на это историческое время приходится Пелопонесская война (431–404 гг. до н. э.). Она стала причиной рассуждений мыслителей о Спартанском строе, в том числе предметом для обсуждения становится и большая свобода спартанских женщин в сравнении с афинянками. Одним словом, конец V века до н. э. – время поиска альтернативного пути развития для Афин, что выразилось в повышении влияния нестандартных, исключительных сюжетов в истории, какими и являются сюжеты о деятельности женщин.

Кроме Аспазии, с античной эпохи до нас доходят имена женщин, которые, проявляя свои исключительные способности, оставили в истории примеры образованности и интеллекта. Нам известно имя великой древнегреческой поэтессы Саффо (Сафо). Ее считают гениальной женщиной, оставившей миру плоды своего труда: любовные стихи, гимнии (свадебные песни), эпиталамы (заплачки).

Гречанки преодолевали и трудности доступа женщин к занятию науками. Образованная гетера Никарета обладала особой склонностью к математике [4, с. 271]. Филенида составила ученый трактат о физике и об атомах, Теодора достигла успехов в арифметике и геометрии, Аганика была так сведуща в астрономии, что предсказывала лунные затмения [7, с. 115], гречанка Агнодика стала первой женщиной-врачом [8].

И, конечно, несмотря на все запреты мужчин, греческие женщины занимались философией. Среди них мы можем отметить одну из дочерей Пифагора Айзару, Периктиону, написавшую трактаты «О мудрости» и «О гармонии женщины», первый из которых был высоко оценен Аристотелем [5, с. 35–36], гетеру Гиппархию, чье имя Диоген Лаэртский включил в свой труд «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» наряду с Сократом и Платоном.

Это лишь небольшой список исключительных, знаменитых женщин Древней Греции, внесших значительный вклад в изменение общественно-идеологической атмосферы, складывающейся вокруг женщины. Конечно, мы не говорим о появлении в Элладе организованного, целенаправленного действующего женского движения. Однако эта активность выдающихся женщин в области культурной и общественной жизни и вызванные ими размышления мужчин о женском образе, конечно же, создавали начальные предпосылки для возникновения, пусть и в отдаленном будущем, гендерно-эмансипационного движения.

### Список литературы

1. Брюле, П. Повседневная жизнь Древнегреческих женщин в классическую эпоху / П. Брюле; пер. с фр. Т. А. Левиной. – Москва: Молодая гвардия, 2005. – 239 с.
2. Винничук, Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Л. Винничук; пер. с пол. В. К. Рони-на. – Москва: Высшая школа, 1988. – 496 с.
3. Демосфен. Речи. В 3 т. Т. 2 / отв. ред. Е. С. Голубцова, Л. П. Маринович, Э. Д. Фролов. – Москва: Памятники исторической мысли, 1994. – 544 с.
4. Лихт, Г. Сексуальная жизнь в Древней Греции / Г. Лихт; пер. с англ. В. В. Федорина. – Москва: Крон-Пресс, 1995. – 400 с.
5. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Москва: Издательство АСТ, 2000. – 960 с.
6. Миронов, В. Б. Древняя Греция // В. Б. Миронов. – Москва: Вече, 2006. – 631 с.
7. Шашков, С. С. Исторические судьбы женщины, детоубийство и проституция / С. С. Шашков. – Санкт-Петербург, 1898. – 590 с.
8. Энциклопедия Брокгауза Ф. А. и Ефрона И. А. – URL: <http://www.brocgaus.ru/text/028/149.htm> (дата обращения: 19.11.2021).

УДК 821.14:008.001

**Боброва С. Г.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ПОЛОЖЕНИЕ РАБОВ В ДРЕВНЕМ РИМЕ (ПО КОМЕДИЯМ ПЛАВТА И ТЕРЕНЦИЯ)**

Художественная литература – это особый вид искусства, средством выражения которого является язык. Именно художественная литература наиболее ярко и красочно описывает жизнь, нравы и обычаи людей в разные исторические периоды. Подобная литература прежде всего воздействует на эмоциональную сторону личности человека, она призвана вызывать чувства эмпатии и сопричастности событиям, описываемым автором. Одним из главных отличий этого жанра литературы является наличие художественного вымысла. Тогда возникает вопрос: возможно ли использовать художественную литературу как исторический источник и каковы особенности её использования.

Исторические исследования прежде всего строятся на фактах, подтвержденных документально или материально, и художественная литература здесь ничуть не уступает другим источникам информации, хоть и имеет ряд особенностей. Художественная литература зачастую создается непосредственно тем, кто живет в том времени, о котором идёт речь в произведении, либо близок к нему. Также она описывает насущные, животрепещущие и наиболее важные проблемы и события. И главное, что это описание ведётся не с научной точки зрения и дает возможность самому разобраться и выделить необходимую для себя информацию – различные характеристики, доказательства, закономерности и подтвердить или опровергнуть их состоятельность в своем исследовании. Особенно полезен жанр литературы, когда исследование посвящено повседневной жизни людей, изучению их нравов, традиций, поведения в какой-либо временной промежуток [см.: 1].

В данной работе предлагаю наглядно рассмотреть использование художественной литературы в качестве исторического источника на примере комедий античных авторов Плавта и Теренция в контексте изучения жизни раба и его места в рабовладельческой системе Древнего Рима. Начать необходимо с того, что Плавт и Теренций – это античные авторы, которые жили в Древнем Риме и были способны описать жизнь того времени изнутри.



Комедии Плавта и Теренция относятся к историческим источникам частного происхождения [3; 5]. Важно, что они избегали политических тем в своих комедиях, предпочитая описывать повседневную жизнь и взаимоотношения между различными категориями населения, детально исследуя отношения между рабом и хозяином [2, с. 7].

В произведениях комедиографов основное место занимают именно рабы, что поможет более точно и объективно определить их положение. Теренций же и вовсе был рабом, поэтому его работы служат своего рода первоисточником в нашей теме. Комедии помогут более наглядно рассмотреть уклад жизни раба, его отношение к своему положению, к другим рабам, его значение в жизни людей, его поведение, мысли, мнение, ведь раб являлся неотъемлемой частью римского общества [5, с. 238].

После прочтения комедий становится ясно, что раб занимал достаточно важное место в жизни рабовладельца, на что указывают многочисленные сцены, где хозяин обращается за советом к своему рабу, дает ему важные поручения, позволяет достаточно вольный стиль общения. Такие рабы занимают особое положение в глазах патрона, они были не только прекрасно осведомлены о делах своего господина, но и нередко влияли на него. В комедии «Псевдол» владелец имения жалуется соседу на своего раба, который оказывает влияние на его сына.

В сложных и, казалось бы, неразрешимых делах на помощь хозяину всегда приходит хитрый и преданный раб. Конечно, в комедиях преувеличивается своеволие и излишняя независимость рабов, часто они высокомерно ведут себя с хозяином и издеваются над ним. Так, в комедии «Ослы» хозяин выполняет волю своего раба и везет его на спине. («Ослы», 699). Это явно комически преувеличенный эпизод, ведь сложно представить в рабовладельческом Риме подобную ситуацию, но она явно говорит о важной роли рабов в жизни людей.

Среди рабов было четкое разделение на «управителей» и рядовых. Управляющих можно увидеть как в сельской, так и в городской среде. Примером управляющего в сельской местности является вилик Олимпион («Касина»). Из городских рабов можно также выделить такого раба. Примером может служить дворецкий, который появляется в комедиях. Этот персонаж довольно интересный. Несмотря на свое несвободное положение, он полон осознания собственного превосходства, раздаёт приказы и угрожает избиением рядовым рабам. Кроме того, он также может самостоятельно совершать сделки с торговцем от имени хозяина [4, с. 357].

Также стоит обратить внимание и на отношение самого раба к хозяину и рабству в принципе, как раб оценивает себя и других рабов в системе рабовладельческих отношений. Как собственность своего покровителя, раб должен слепо подчиняться его воле и ценить благо хозяина. Раб должен бояться и почитать господина, и именно такое отношение неоднократно было подтверждено во всех комедиях Теренция и Плавта:

«Хоть отсутствует хозяин, для меня он словно здесь.

Да, я его боюсь, хотя и нет здесь его».

[«Псевдол», 1112–1113]

«Ну, конечно, я раб твой,

Так, значит, и делай как хочешь, как любо».

[«Амфитрион», 559]

Рабство для рабов – это нормальное состояние, они привыкли к такому порядку вещей, воспринимают свое положение как должное. Они не возмущаются, не бунтуют, не сопротивляются, выполняют все поручения господина беспрекословно, лишь иногда, если это позволяет сам хозяин, немного бурчат. Рабы, даже те, что не были рождены в этом состоянии, а попали в плен, спокойно сносят свое положение и выполняют приказы патрона. Для этого времени рабство как феномен абсолютно нормальное явление, менталитет общества устроен так, что есть рабовладельцы и есть зависимое население, и рабство отлично вписывается в жизнь римлян III – II вв. до н. э.

Примечательно, что внешне рабы ничем не отличались от свободных граждан. Они носили одинаковую одежду, в свободное время ходили в бани, театры, на стадионы. Обычными занятиями рабов было выполнять поручения хозяина, а в свободное время городские рабы вели практически полупраздное существование – они могли посещать различные увеселительные мероприятия, таверны («Псевдол», 658), цирюльни («Ослы», 344) и публичные дома («Псевдол», 945).

Рабы могли быть «хорошими» и «плохими», соответственно и их моральные устои могли быть как положительными, так и отрицательными. От чего это зависело? В основном от личных качеств раба – насколько он был смел, терпелив, хитер, умен, красноречив и тому подобное. Перед рабом всегда стоял выбор, кем стать: скромным, послушным и исполнительным работником, чтобы только избежать какого-либо наказания, или постараться выслужиться перед хозяином так, чтобы он отпустил его на волю. Чаще всего рабы выбирали второй путь, так как им нечего было терять.

Подводя итоги, следует отметить, что комедии имеют свою специфику как источник исторического анализа. Очень важно быть осторожным с комедийным материалом и не воспринимать буквально все, что происходит в пьесе. Но такие источники могут прекрасно подойти для изучения рабства как социального явления. Отношения между рабом и господином были отмечены множеством противоречий. Раб считался собственностью своего хозяина, который мог как вознаграждать, так и наказывать своего раба. Но если раб был достаточно хитрым и умным и при этом преданным, то его ценность в глазах хозяина возрастала, а соответственно и его положение.

#### **Список литературы**

1. Винничук, Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Л. Винничук. – Москва: Высшая школа, 1988. – 496 с.
2. Евдокимова, Е. С. Раб в комедиях: был ли Плавт защитником угнетенных? / Е. С. Евдокимова // Наука в мегаполисе = Science in a Megapolis. – 2020. – № 5 (21). – С. 7.
3. Плавт. Комедии. Т. 1: пер. с лат. / коммент. И. Ульяновой. – Москва: Искусство, 1987. – 672 с., ил. – (Антич. Драматургия. Рим).
4. Сергеенко, М. Е. Простые люди и повседневная жизнь Древнего Рима / М. Е. Сергеенко. – Москва: Наука, 2017. – 652 с.
5. Теренций. Комедии. Т. 1: пер. с лат. / коммент. В. Ярхо. – Москва: Искусство, 1988. – 480 с., ил. – (Антич. Драматургия. Рим).

УДК 82-94

**Горшков С. М.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ПЬЕСА Ж.-Б. МОЛЬЕРА «СКУПОЙ» И ОБРАЗ СКУПОГО НА СТРАНИЦАХ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Изучение обращений М. А. Булгакова к творениям мастеров литературы и искусства прошлого, а также его современников даёт возможность увидеть отношение писателя к разработке той или иной темы и помогает понять позицию самого Булгакова.

Среди этих мастеров большой интерес писателя вызывала личность, судьба и творчество Ж.-Б. Мольера. Выражением этого интереса стало создание ряда произведений – драмы «Кабала святош» (1929), комедии «Полоумный Журден» (Мольериана в трёх действиях) (1932), романа «Жизнь господина де Мольера» (1933) [3, с. 30]. В этот же ряд можно поставить перевод комедии Мольера «Скупой» (конец 1935 – начало 1936) [3, с. 124], опубликованный в 1939 г. [2].

Знакомство с этим переводом навело автора этих строк на мысль о возможных параллелях сюжетных линий и характеристик образов пьесы с персонажами произведений самого М. А. Булгакова. Поиск параллелей, как кажется, увенчался успехом, так как определённые черты сходства (впрочем, как и отличия) обнаружались у главного героя мольеровской пьесы – Гарпагона – с заведующим буфетом театра Варьете Андреем Фокичем Соковым из «Мастера и Маргариты» (глава 18 «Неудачливые визитёры»). Обнаруженные параллели не отмечены в фундаментальном справочнике Е. А. Яблокова [3].

Для доказательства выдвинутой гипотезы воспользуемся изданием мольеровской пьесы [2, с. 361–497] и разными вариантами текста романа «Мастер и Маргарита», опубликованными В. И. Лосевым: Чёрный маг (Тетрадь 1. 1928–929 гг.) [1, с. 23 – 37], Великий канцлер [1, с. 79–205], Полная рукописная редакция 1928–1937 гг. [1, с. 365–644], Окончательная редакция [1, с. 645–934].

Для сравнительного анализа нет необходимости подробно пересказывать все перипетии мольеровской пьесы, так как параллели с ней в романе Булгакова имеют частный, хотя и выразительный характер.

Следует заметить, что образ буфетчика, неудачно посетившего нечистую силу в нехорошей квартире, принадлежит к числу устойчивых персонажей романа, так как он присутствует уже в его ранних редакциях, причём разработка этого образа осуществляется с помощью повторяющегося набора характеристик. К числу различий можно отнести то, что в одной из редакций буфетчика зовут Алексей Лукич Барский [1, с. 157].

Сначала обратим внимание на сходство Гарпагона и Сокова.

В начале пьесы Гарпагон сообщает: «Всё-таки я не знаю, хорошо ли я сделал, что закопал в саду десять тысяч экю, которые мне возвратили вчера. Держать у себя десять тысяч экю золотом...» [2, с. 387]. О внушительных (134 тыс.) сбережениях буфетчика сообщают уже ранние редакции [1, с. 30], причём позже Булгаков эту сумму увеличивает до 249 тысяч и соединяет её с припрятанными под полом золотыми десятками – сотней [1, с. 517] и даже двумя сотнями [1, с. 795]. Таким образом, и Гарпагон, и Соков богаты, причём свои деньги (золото) они вынуждены хранить в тайниках. По ходу действия и пьесы, и романа оба персонажа теряют свои деньги (Гарпагон – спрятанную шкатулку с деньгами, Соков – часть дневной выручки буфета) и предпринимают самостоятельные усилия по их поиску.

Инструктируя слуг о том, как они должны прислуживать гостям во время трапезы, Гарпагон говорит им о напитках: «...не забывайте разносить побольше воды» [2, с. 427]. При этом Гарпагону не стыдно, что его слуги появятся перед гостями в грязной одежде. В ответ на заявление слуги Брендавуана: «...у меня на камзоле спереди громадное масляное пятно от лампы» [2, с. 428] хозяин советует ему прикрывать его шляпой. Буфетчика Сокова нечистая сила упрекает за то, что его сотрудница разливает чай из самовара, одновременно наполняемого сырой водой, при этом она неопрятно одета [1, с. 158, 515, 793]. Примечательно, что облик Коровьева, предстающего перед Соковым, описывается с помощью следующей детали, по всей видимости, навеянной Мольером: «...под пиджачок он надел белый жилет с громадным жёлтым пятном от пролитого соуса» [1, с. 159]. Возможно, что нечистая сила таким образом «воспитывает» Сокова: если твои сотрудники принимают гостей, будучи одеты неопрятно, не выщи, что и тебя примут небезупречно одетые слуги.

Когда Фрозина, посредница Гарпагона в сердечных делах, занимающаяся его сватовством к девице Мариане, обращается к нему с просьбой: «Я хотела, сударь, обратиться к вам с маленькой просьбишкой. У меня, изволите ли видеть, есть судебное дело, которое, пожалуй, я проиграю, если мне не удастся раздобыть немного деньжонок» [2, с. 425], он отвечает ей отказом. У Сокова, после посещения им нехорошей квартиры, некая женщина на лестничной площадке начинает откровенно выпрашивать деньги («ты бы со мной поделился»), наталкиваясь на его отказ [1, с. 518, 796]. В ранней редакции женщина делает Сокову более откровенное предложение, которое можно было бы назвать относящимся к сердечным делам: «Ты мне червончик, а уж я тебя улагодворю» [1, с. 31].

К числу романых деталей, выразительно отсылающих ко временам Мольера, можно отнести постоянное упоминание в данном эпизоде шпаги – в качестве предмета, присутствующего в нехорошей квартире, при этом Сокову в некоторых случаях предлагают её взять при уходе [1, с. 31, 32, 157, 519, 797]. Шпага – вполне естественный атрибут мольеровского семнадцатого века.

Было бы несправедливо утверждать, что Булгаков не даёт ярких характеристик своего «скупого», а всё заимствует у Мольера. Так, упрек нечистой силы в адрес Сокова, что тот кормит гостей Варьете брынзой зелёного цвета и несвежей осетриной [1, с. 158, 515, 793], как кажется, не находит параллелей в пьесе Мольера.

Однако важнее отметить то, что явно отличает Сокова от Гарпагона.

На протяжении пьесы Мольера Гарпагон «фонтанирует» энергией и, несмотря на свои шестьдесят лет и двоих детей, строит планы нового брака. Соков одинок. Булгаков постоянно подчёркивает, что у него печальное лицо [1, с. 155, 512, 790] (иногда добавляя либо «очень», либо «необыкновенно»). Для характеристики печального настроения, в котором пребывает буфетчик, писатель находит особенно яркие краски в самой ранней редакции романа: «На лице у него царило не сходящее выражение скорби, и тяжёлые вздохи непрерывно вырывались из его груди. Если ему приходилось платить восемь копеек в трамвае, он вздыхал так, что на него оборачивались» [1, с. 28].

Гарпагону в пьесе возвращают его утраченные деньги. Соков в своём стремлении возместить ущерб от действий нечистой силы в Варьете терпит неудачу.

Сваха Фрозина, гадая Гарпагону, обещает ему долгую жизнь: «...под присягой скажу, что проживёте вы до ста двадцати» [2, с. 418]. Из пьесы неизвестно, сбылось ли это предсказание. Сокову нечистая сила предрекает скорую и болезненную смерть [1, с. 30, 517, 795], что в конечном счёте сбывается. Таким образом, предсказания будущего присутствуют и в пьесе, и в романе, хотя содержание предсказаний разное.

Таким образом, на примере буфетчика Сокова Булгаков разрабатывает свой образ «скупого». До него в литературе данным человеческим типом занимались (помимо Мольера) Плавт, Шекспир, Бальзак и Пушкин. Многогранного образа, наверно, не получилось – ведь речь идёт о второстепенном персонаже романа «Мастер и Маргарита». Однако это не помешало писателю высказаться по проблеме скупости самостоятельно. Придавая своему «скупому» черты, роднящие его с персонажем пьесы Мольера «Скупой», Булгаков по-другому оценивает жизнь и судьбу своего персонажа. Даже удовлетворив свою страсть к накоплению за счёт других людей, булгаковский «скупой» не рад жизни. Накопление денег, ставшее целью жизни, оказывается лишённым какого-либо смысла, так как воспользоваться накопленным ему всё равно не удаётся. Жизнь оказывается прожитой бессмысленно, а финал её – трагичным. Перед нами не комедия, а трагедия.

#### **Список литературы**

1. Булгаков, М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / М. А. Булгаков; изд. подгот. В. И. Лосев; науч. ред. Б. В. Соколов. – Москва: Вагриус, 2006. – 1006 с.

2. Мольер. Собрание сочинений: в 4 т. / Мольер; под ред. А. А. Смирнова и С. С. Мокульского. Т. 3. – Ленинград: Гослитиздат, 1939. – 834 с.

3. Яблоков, Е. А. Михаил Булгаков и мировая культура: справочник-тезаурус / Е. А. Яблоков. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2011. – 640 с.

**«ПЛАКАЛ И СМЕЯЛСЯ»:  
СОВЕТСКАЯ АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ ПРОПАГАНДА КАК ИГРА**

Среди многочисленных трудов, созданных Александром Ивановичем Лазаревым, есть изданная в 1963 г. на пике хрущевской антирелигиозной кампании книга «ПЛАКАЛ И СМЕЯЛСЯ, А БОГ НЕ ОТОЗВАЛСЯ».

Отметим интересную полиграфическую особенность издания. Его название везде набрано прописными буквами – не только на обложке, но и на корешке и даже в выходных данных [1, с. 136], что очевидно не было обязательным. Скорее всего это случайность, вкусовой выбор художника-оформителя книги. И тем не менее слово Бог написано с заглавной буквы. Здесь и далее в этой статье, когда речь идёт о Создателе в христианском понимании, а не о Зевсе или Велесе, мы будем писать слово «Бог» с заглавной буквы, объясняя это не насилием над цитатами, а требованиями современной постсоветской орфографии.

Сделаем ещё одну важную оговорку: мы ни в коем случае не собираемся как-либо оценивать внутренние убеждения самого Александра Ивановича. Какую веру исповедовал он сам, писал ли он с энтузиазмом или исполнял идеологический заказ – за пределами компетентности статьи.

Александр Иванович ставит перед собой и перед читателем практически безнадежную задачу: с помощью фольклора доказать «безрелигиозность» крестьянства, «классовую ненависть» к духовенству.

Строго говоря, обильное упоминание духовенства, церквей, священных предметов в сказках и частушках может свидетельствовать лишь о противоположном – о глубокой укоренённости их в народном быте. Даже само название книги является невольным парафразом Евангельского: «мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали» (Мф. 11, 17).

Да, попы и дьяконы демонстрируют алчность и другие нарушения моральных норм, да, кощунников не поражает на месте небесная молния, да, икона оказывается куском дерева, способном сломать герою рёбра [1, с.116].

Но такова естественная функция смеха в фольклоре: десакрализация предметов, на которые в быту наложено культурное табу.

Александр Иванович не напрасно посвящает несколько страниц своей книги феномену скomorошества [1, с. 36–39]. Сегодня популярная литература иногда придаёт скomorохам эзотерический флёр, представляя их агентами двоеверия, тайными волхвами загнанного вглубь сознания русского язычества. Однако это не более чем домыслы. Ничто не препятствует считать скomorошество обыкновенной сатирой.

Напрашивается и ещё одна параллель: табу сексуальной сферы, также обильно нарушаемые в фольклорной сатире. Невозможно сделать из этого вывод о том, что русскому народу чужды семейные ценности.

Не менее натянут вывод и о «классовой ненависти» крестьянства к духовенству. Сельский священник, как правило, ведёт собственное хозяйство, разделяя с паствой тяготы неурожайных лет, эпидемии, войны и т. д. – кроме разве что крепостного права. Не делают его богатым «грошовые» в буквальном смысле доходы, обычно получаемые не деньгами, а продуктами питания, причём в большие праздники – Рождество Христово, Пасха и день Святой Троицы, Ильин день (молитвы о дожде).

Вот и сам Александр Иванович делает оговорки, вроде: «говорить на основании сказки [о Шибарше] об атеистической направленности народного мировоззрения в XVI веке было бы рискованно, и может быть, неверно» [1, с. 41]. Отметим, на той же странице, о той же сказке: «Положи-

тельная характеристика Ивана Грозного возникла из оценки народом той борьбы которую он вёл с боярством – исконным непосредственным врагом трудящихся масс» [1, с. 41].

Проще говоря, если крестьянин и должен испытывать к кому-то классовую ненависть, то к барину (боярину), чиновнику, представителю государственной машины и одновременно иной культуры, на худой конец к купцу или кабатчику. Вспомним хрестоматийный пример: поп в Пушкинской сказке о работнике Балде легко заменяется на купца Кузьму Остолопа, пусть по требованию цензуры, но с минимальной правкой текста.

Однако для атеиста существует выход: показать, что религия чужда крестьянству в том смысле, что она полностью вытеснена в область культуры, перестав быть основой мировоззрения. Собственно что и произошло с язычеством – «тёмной» половиной двоеверия. Никто не воспринимает в XX или XXI в. всерьёз сожжение куклы Масленицы, осыпание новобрачных лепестками на свадьбе, бросание в могилу монет на похоронах или стакан, покрытый хлебом, на поминках. Красивый обряд, закреплённый авторитетом предков, лишаясь буквального содержания, не лишается своей эстетики. Проще говоря, он превращается в игру.

Подобное отношение к Православию среди дореволюционного крестьянства трудно представимо. Это не нужно смешивать как с необразованностью (наивные представления о христианстве), так и с недоверием к «официальной церковности», например, со стороны старообрядцев-беспоповцев или иных традиционных русских сектантов. Да в последнем случае содержание религии более «фольклорно» – в противовес «официальной» книжности, хотя тоже не всегда, но так или иначе это не уменьшает искренности верующего.

Отдельный разговор о русском пролетариате. Охлаждение заводского рабочего к вере может быть следствием отрыва как от сельскохозяйственной общины, так и от религиозных практик, структурирующих её быт. Как раз для дореволюционного заводского Урала эта тенденция не характерна. До индустриализации 1930-х гг. (проще говоря, «до переселения в бараки») большинство уральских рабочих параллельно занято и крестьянским трудом, на время покоса или посева работник получает законный отпуск. Разрыва с привычным бытом, с сельской общиной не происходит. Более того, если уж подчёркивать товарно-денежные отношения между клиром и паствой, у мастерового есть куда больше чем у крестьянина возможностей вносить деньги на церковные нужды. Александр Иванович не раз апеллирует к пролетарскому фольклору (например [1, с. 107], однако почти не цитирует его. По сказам Бажова, косвенно мы можем судить и о присутствии религии и в пролетарском фольклоре: вспомним, к примеру, сказ «Орлиное перо», отождествляющий Ленина и Николая-чудотворца, чудесно приходящего на помощь старателю.

Основной приём, к которому прибегает Александр Иванович Лазарев, – привычный для советской антирелигиозной пропаганды диалектический скачок, преодолевающий противоречие. Крестьянин испытывает страх перед неведомыми силами природы. Пытаясь рационально осмыслить их, он персонифицирует их и сакрализирует как «небожителей» (громовержец, покровитель плодородия, охоты и т. д.). Потом, под влиянием науки или классового сознания, происходит десакрализация, когда «боги» низводятся на землю, обретая антропоморфные черты, и в итоге становятся персонажами сказок, анекдотов, проявляя вполне человеческие страсти.

Однако всё это не является проблемой для христианства, где фундаментом служит догмат о вочеловечении Бога, второй ипостаси Святой Троицы. Богочеловек Христос не приходит на землю ради самоутверждения, как божества языческие, Он принимает страдания и смерть не от «неземных» сил, от рук людей, священников и власть имущих.

Сюжет, когда Никола и Егорий, а иногда и Сам Христос спускаются на землю, помогая крестьянину в его нуждах, типичен для христианской «народной агиографии». Святые как правило олицетворяют силы добра, за исключением разве что Касьяна [1, с. 24–25], праздник которого приходится на 29 февраля високосного года. Пророк Илья в сказке может оглохнуть от грома [1, с. 90], но эта подробность

делает «громовержца» человечным, и молитву к нему не магическим заклинанием, но просьбой о сострадании. Так или иначе, святые в сказках выступают обычно как «заступники».

Так и обстоит дело в тех текстах, которые Александр Иванович цитирует как полевые записи. Другое дело, когда в его книге появляются ссылки на советские атеистические издания, где фольклор сложнее дифференцировать от литературы, тем более идеологического заказа. Игра переходит в новую фазу, в попытку занять опустевшее «свято место».

Верховной сакральной ценностью объявляется труд. Не его результаты, дающие благополучие, священен именно сам процесс. Характерна приведенная Александром Ивановичем частушка [1, с. 128] о том, что Бог «на небе сидит не работает» (странное обвинение Творцу). Роль же святых на себя принимает советская власть: комсомол, колхоз [1, с. 122, 128], советский милиционер (сюжет: Бог сотворил Еву из ребра Адама – почему не привлекли за сломанные рёбра [1, с. 117]) и, наконец, партия [1, с. 118–119], в том числе XXII съезд КПСС [1, с. 129–131].

Так или иначе, достигнув или не достигнув пропагандистской цели, труд Александра Ивановича Лазарева вошёл в научный оборот как важная веха в изучении народной агиографии на Урале.

#### **Список литературы**

1. Лазарев А. И. Плакал и смеялся, а бог не отозвался / А. И. Лазарев. – Челябинск, 1963. – 136 с.

УДК 930.2

**Исаков М. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **РОЛЬ А. Г. ТАРТАКОВСКОГО В РАЗВИТИИ ИСТОРИОГРАФИИ МЕМУАРИСТИКИ**

Есть историки, не затронув труды которых невозможно соприкоснуться с областью их деятельности. Таким был Андрей Григорьевич Тартаковский – крупнейший исследователь мемуаров XVIII – первой половины XIX в. Автор двух обширных исследований: «1812 год и русская мемуаристика» [3] и «Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.» [4]. Его можно назвать одним из основателей мемуаристики как отдельной области знаний исторической науки. Мы попытаемся дать краткий обзор вклада А. Г. Тартаковского в мемуаристику.

Личность А. Г. Тартаковского становилась предметом нескольких публикаций, в частности, приуроченных к его девяностолетию, которое отмечалось в 2021 г. А. Г. Тартаковскому посвящена одна из виртуальных выставок Государственной публичной исторической библиотеки России [1]. Затронута данная тема и в работе Н. Г. Георгиевой «Методология и методика отечественной исторической науки» [2].

Рассматривая историографию мемуаристики в России, А. Г. Тартаковский отмечал, что «отечественная историография мемуаристики представлена главным образом статьями об отдельных мемуарных произведениях, предисловиями к их публикациям и рецензиями на них в прессе» [4, с. 8]. Статей, посвященных качественному исследованию отдельных мемуарных памятников, очень небольшое количество, а обобщающие исследования с привлечением значительного числа мемуарных памятников, с раскрытием роли мемуаров в историографии отсутствуют. Также нет разностороннего исследования эволюции мемуарных памятников.

Среди дореволюционных исследователей Андрей Григорьевич выделял П. П. Пекарского, использующего тексты мемуаров для изучения развития литературного языка, Н. Д. Чечулина, дав-

шего краткую характеристику мемуаров XVIII в., С. С. Дмитриева, исследовавшего методологию изучения мемуаров, их взаимоотношение с другими видами источников, впервые отметившего характерные черты эволюции мемуаров XVII – первой половины XIX в.

А. Г. Тартаковский выделил два подхода к изучению мемуаров: первый – это их использование как источников дополнительной информации об эпохе, при втором подходе мемуары рассматриваются как «остатки» породившей их социально-культурной среды, общественно-политических идей, господствующих в обществе. Мемуары он считал проявлением не только художественной, но и духовной культуры человека. Он отмечал сложившееся ложное представление о мемуарах как документах, в которых субъективность является главным препятствием при изучении, которую необходимо преодолеть и отбросить. Сам же Андрей Григорьевич считал субъективность главной ценностью мемуаров.

Касаясь методологии их изучения, А. Г. Тартаковский настаивал на усилении внимания к личности мемуариста, окружавшей его среды и того времени, когда создавались воспоминания» [2]. Также чрезвычайно важным для понимания смысла содержания он считал исследование самосознание мемуариста. Ведь в мемуарах в наибольшей степени реализуется «историческое самосознание личности» [3, с. 24]. По его мнению, индивидуальное восприятие напрямую зависит от явлений общественной жизни, мировоззрения мемуариста.

Зарождение самих мемуаров как особого литературного жанра А. Г. Тартаковский связывает с концом XVII – началом XVIII в. Именно преобразования Петра Великого, по его мнению, способствовали зарождению мемуарной литературы. Способствовало этому то, что культура значительно стала более светской, проявилась возможность развития личной инициативы, люди отошли от вековых предрассудков, раздвигались умственные горизонты личности, стремительно развивалось книгопечатание, произошли значительные успехи в образовании, ярко проявила себя потребность в чтении. Важным в этом процессе также являлся сам факт произошедших коренных изменений: люди пытались сравнить «старое» и «новое», осмыслить изменившийся уклад жизни, значительно отличавшийся от привычного.

А. Г. Тартаковский стал первым исследователем эволюции русской мемуаристики от самого ее зарождения до отмены крепостного права, выявив механизм и основную направленность развития мемуарной литературы. В развитии мемуаров он выделил два этапа. Первый – конец XVII – XVIII в. – зарождение мемуарного жанра, когда постепенно начинает увеличиваться число мемуаристов (от верхушки дворянства до купечества), автор все более проявляет себя, играя все большую роль в описываемых явлениях. Второй – XIX в. – становление классического мемуарного жанра. Переломным оказался 1812 г., оказавший всестороннее сильное воздействие на общественную жизнь. Значительно расширяется тематика мемуаров, их связи с печатным делом, мемуары начинают оказывать влияние на общественно-культурную жизнь.

Говоря о социальной функции мемуаров, А. Г. Тартаковский выделил следующую: воссоздание реальной действительности, истиной картины жизни. Создание мемуаров он связывал с осознанно-целеустремленной деятельностью по сохранению информации о прошлом, под воздействием личного опыта и мнения.

А. Г. Тартаковский выделил три признака для мемуаров. Во-первых, личностное начало, т. е. построение рассказа «через призму индивидуального восприятия автора» [3, с. 27], при участии личности автора в качестве организующего стержня повествования. Во-вторых, ретроспективность, т. е. создание мемуаров после описываемых событий, обращение в них к прошлому при влиянии общественного мнения, которое могло значительно стереть личное восприятие автора, при этом прошедшее время позволяет ему освободиться от определенных заблуждений, господствующих в момент описываемого, оценить произошедшее в исторической завершенности, зная последствия в будущем. В-третьих, память, фильтрующая полученную информацию, оставляя наиболее значимое для автора, дополняя образующиеся пробелы с помощью воображения.



Опираясь на выделенные признаки, А. Г. Тартаковский одним из первых разделил дневники и мемуары как два обособленных литературных жанра. Главным критерием здесь стало отсутствие ретроспективности у дневников. Но в то же время он отмечает близость мемуаров с дневниками, так как последние могут служить основой для мемуаров или быть их частью.

Описывая разновидности мемуаров, А. Г. Тартаковский выделил особый их тип: мемуары в форме иных видов источников. К ним он относил частные письма, рассматривая на примере событий 1812 г., подразделял их на два рода. Первый – письма, написанные близким, содержащие отклик на недавно произошедшие события. Второй – письма на заказ, написанные по запросу людей, занимающихся сбором воспоминаний о событиях 1812 г., как правило, они написаны через весьма продолжительное время. К мемуарам, по его мнению, можно отнести и некоторые деловые документы служебного назначения, таким, к примеру, стало «Изображение военных действий 1-й армии в 1812 году» М. Б. Барклая-де-Толли, где пусть и в официальной форме, но представлено повествование с личными впечатлениями и мнением автора. Также к данному типу мемуаров он относил историко-критические труды, написание которых связано с ответом свидетеля событий на искаженное отображение кем-либо событий, наблюдать за ними автору приходилось лично.

Вклад А. Г. Тартаковского в историографию мемуаристики невозможно переоценить. Он является одним из первых авторов масштабных трудов по мемуаристике. Он рассмотрел историографию изучения мемуаров, разработал методологию их исследования, конкретизировал понятие мемуаров, выделив их основные признаки, обозначил различные формы существования данного литературного жанра и его эволюцию как типа литературного памятника.

#### **Список литературы**

1. Виртуальная выставка Государственной публичной исторической библиотеки России Андрей Григорьевич Тартаковский. Москва, 2021 г. – URL: [https://www.shpl.ru/virtual\\_exhibitions/andrej\\_grigorevich\\_tartakovskij/](https://www.shpl.ru/virtual_exhibitions/andrej_grigorevich_tartakovskij/).
2. Георгиева, Н. Г. Мемуары как феномен культуры и исторический источник / Н. Г. Георгиева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. – 2012. – № 1. – С. 126–138.
3. Тартаковский, А. Г. 1812 год и русская мемуаристика / А. Г. Тартаковский. – Москва: Наука, 1991. – 312 с.
4. Тартаковский, А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. / А. Г. Тартаковский. – Москва: Наука, 1991. – 288 с.

УДК 94

**Кадочникова М. В.**

*Средняя общеобразовательная школа № 8,  
Златоуст*

### **ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА ПРЕЗИДЕНТА США КЛИНТОНА В 1993–1994 гг.: ТРИУМФ ИЛИ КОНФЛИКТЫ С ТРАДИЦИОННОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ?**

Состоявшиеся 3 ноября 1992 г. в США очередные федеральные выборы оказались заметной вехой в истории страны. Победу в борьбе за президентское кресло тогда одержал относительно малоизвестный до выборов политик губернатор Арканзаса Уильям Джефферсон Клинтон, представлявший Демократическую партию. Кроме этого, демократы получили большинство в обеих палатах Конгресса. Последнее обстоятельство позволяло предполагать, что новому президенту и его администрации будет довольно легко претворять в жизнь свои идеи и предвыборные обещания.

К этому времени страна еще только начинала выходить из достаточно глубокого экономического кризиса 1991 г. От идущей к власти администрации американцы в первую очередь ожидали усилий, направленных на улучшение экономической ситуации, восстановление деловой активности, снижение уровня безработицы.

В этой связи надо отметить, что за предыдущие 12 лет, на протяжении которых во главе страны находились республиканцы, подобные результаты достигались с помощью общего дерегулирования экономики и снижения налогов. При этом администрации Рейгана (1981–1989) и Буша-старшего (1989–1993) не смогли справиться с проблемой растущего госдолга и бюджетного дефицита. Кроме того, прошлые успехи республиканцев были до некоторой степени перечеркнуты циклическим кризисом начала 1990-х гг. Учитывая все это, администрация Клинтона собиралась сохранить лучшее из прежней республиканской практики (например, расширение возможностей для частного бизнеса), но внести серьезные поправки в бюджетную политику.

Новая администрация приступила к работе 20 января 1993 г. Приоритетом для Клинтона и руководителей экономического блока в его правительстве сразу же стали вопросы, связанные с оздоровлением федеральных финансов [11, р. 640, 646–647]. Объявив своей стратегической целью достижение бездефицитного бюджета, администрация решила продвигаться к этому результату по двум направлениям: с одной стороны, с помощью довольно осторожного повышения налогов (на доходы самых богатых американцев), а с другой – через сокращение оборонных расходов (что представлялось вполне логичным после прекращения «холодной войны») [8; 9]. Даже при наличии демократического большинства, эти решения с огромным трудом прошли через Конгресс [2], но в дальнейшем послужили хорошей основой для преодоления бюджетного дефицита к концу 1990-х гг.

Кроме этого, на начальный период президентства Клинтона пришлось очень важные решения в сфере внешних экономических связей. Еще в декабре 1992 г., то есть при завершавшей свою работу администрации Буша-старшего, США, Канада и Мексика подписали Североамериканское соглашение о свободной торговле (НАФТА). Непростые политические задачи, связанные с дебатами вокруг соглашения и его ратификацией в Конгрессе [11, р. 546–547], были решены уже при Клинтоне. Соглашение НАФТА, за которым с самого начала просматривались неоднозначные, но в целом воодушевляющие перспективы [3], вступило в силу 1 января 1994 г.

Еще одним свидетельством того, что администрация Клинтона в целом привержена идеям свободного рынка, стала проведенная осенью 1994 г. банковская реформа. Закон Ригла – Нила, относительно легко прошедший через Конгресс, отменил явно устаревшие правила, по которым банкам запрещалось открывать филиалы за пределами своих штатов [4; 5, с. 190–192]. Таким образом, в отрасли возникли механизмы прямой общенациональной конкуренции, которые способствовали стремительному подъему новейших финансовых центров [6, с. 66–67].

Эффективные и своевременные решения команды Клинтона внесли очевидный вклад в четко обозначившийся с 1993–1994 гг. подъем американской экономики, который затем продолжался до начала 2000-х гг., сопровождаясь снижением безработицы, оздоровлением бюджета, технологическими прорывами и множеством других достижений.

Однако в это же время разворачивалась другая – и очень непростая для Белого дома – история, в ходе которой экономические успехи оказались менее важны, чем традиционные этические представления огромной части американцев.

Еще с 1993 г. администрация Клинтона продвигала проект реформы в сфере здравоохранения. Речь шла о том, чтобы сделать медицинскую помощь доступной для тех миллионов американцев из «нижнего среднего класса», которые, с одной стороны, не могли рассчитывать на частные страховки (из-за их высокой стоимости или отсутствия подходящей работы), а с другой – не имели государственных страховок по системе «Медикейд» (из-за своих относительно высоких доходов). Реформа предусматривала довольно сложные механизмы взаимодействия между властью и част-

ным бизнесом и в любом случае требовала дальнейшего роста налогов и бюджетных расходов [10, с. 190–196].

Против этих планов Белого дома выступила значительная часть бизнеса, в особенности страховые и фармацевтические компании, увидевшие в предложенной реформе угрозу для своих прибылей. Но, пожалуй, еще важнее была оппозиция со стороны множества рядовых избирателей – сторонников Республиканской или (значительно реже) Демократической партии. Свою роль здесь сыграл базовый культурный код американской цивилизации, определяемый проф. В. В. Согриным, одним из крупнейших специалистов по истории США, как либерально-капиталистический индивидуализм [7, с. 8–9]. Для очень многих (хотя, конечно, далеко не для всех) американцев реформа Клинтона выглядела как несправедливое и очень дорогостоящее решение, изымающее средства у тех, кто своим упорным трудом зарабатывает на хорошие страховки. Из-за этих обстоятельств, а также из-за некоторых тактических просчетов администрации, законопроект не нашел достаточной поддержки даже среди демократической фракции в Конгрессе [1, с. 89].

Вынужденный отказ от данной реформы, последовавший в сентябре 1994 г., стал большой, но не единственной неудачей Клинтона. В ноябре того же года, в ходе события, известного как «республиканская революция», демократы потерпели серию сокрушительных поражений на парламентских и губернаторских выборах. Экономические успехи 1993–1994 гг. оказались для электората менее весомым фактором, чем покушение на политическую культуру индивидуализма. Лишь через много лет, когда веру в индивидуализм заметно расшатал тяжелейший экономический кризис 2008–2009 гг., успешную реформу здравоохранения (напоминающую прежние инициативы Клинтона) смогла провести администрация Обамы.

#### **Список литературы**

1. Гулемпинченко, О. В. Реформа здравоохранения в США: дискуссии продолжаются / О. В. Гулемпинченко // США и Канада: экономика, политика и культура. – 2011. – № 5 (497). – С. 85–96.
2. Исайкина, А. Н. Курс администрации Клинтона по сокращению бюджетного дефицита в 1993 г. и позиция Демократической партии / А. Н. Исайкина // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2013 – № 3. – С. 110–124.
3. Комкова, Е. Г. Североамериканская зона свободной торговли (НАФТА): проблемы и перспективы / Е. Г. Комкова, Е. В. Израелян, К. Ю. Барановский // США: экономика, политика, идеология. – 1995. – № 4. – С. 76–89.
4. Никитин, Л. В. Закон Ригла – Нила (1994 г.) и его место в новейшей экономической истории США / Л. В. Никитин // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2011. – № 9 (226). – С. 38–41.
5. Никитин, Л. В. Продолжение Уолл-стрит: Нью-Йорк и другие банковские столицы США на рубеже XX – XXI веков / Л. В. Никитин. – Челябинск: Изд-во ЮУрГГПУ, 2019. – 545 с.
6. Никитин, Л. В. Эдинбург и Шарлотт против Лондона и Нью-Йорка: история «вторых столиц» в банковских системах Великобритании и США (1970–2010-е годы) / Л. В. Никитин, О. Ю. Павлова // Клио. – 2019. – № 9 (153). – С. 62–69.
7. Согрин, В. В. Исторический опыт США / В. В. Согрин. – Москва: Наука, 2010. – 581 с.
8. Травкина, Н. М. Бюджетное законодательство в условиях растущего дефицита федерального бюджета Н. М. Травкина // США: экономика, политика, идеология. – 1993. – № 3. – С. 3–12.
9. Травкина, Н. М. Бюджетная стратегия США до 2000 г. / Н. М. Травкина // США: экономика, политика, идеология. – 1995. – № 10. – С. 15–25.
10. Травкина, Н. М. США: партии, бюджет, политика / Н. М. Травкина. – Москва: Наука, 2008. – 275 с.
11. Clinton B. 2004. My Life. New York: Alfred A. Knopf. 1008 p.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ВОИНСКИХ СОЕДИНЕНИЙ НА НАЧАЛЬНОМ ПЕРИОДЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ЗЛАТОУСТЕ. МЕМОРИАЛИЗАЦИЯ ПАМЯТИ ОБ ЭТОМ В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ**

В мае 2022 г. будет отмечаться 77-я годовщина Победы в Великой Отечественной войне, где наш народ одержал величайшую победу в истории всего человечества! Южный Урал внес существенный вклад в эту победу. Он славится подвигами южноуральцев на фронтах, а также нет ни одного рода войск и частей, где не принимал бы активное участие наш земляк! История Великой Отечественной войны и по настоящее время остается предметом исследований, дискуссий и споров. Значимым направлением является ее изучение в рамках регионального, а порой и локального компонента.

Одним из малоизученных вопросов по настоящее время остается история формирования воинских частей и соединений на территории страны, особенно на начальном этапе Великой Отечественной войны, а также количество подразделений, их специфика, система подготовки, участие в боевых действиях и увековечивание памяти. Это не являлось предметом специального научного исследования, в том числе и на примере города Златоуста Челябинской области, поэтому многие аспекты данной проблемы остаются неизученными.

В исторической литературе есть работы, посвященные формированию воинских частей на Урале в годы Великой Отечественной войны: «Краснознаменный Уральский» [4], «В бой с Урала!» [2], «Памятники истории Челябинской области» [11] и другие. Также необходимо отметить и статьи из энциклопедии «Челябинская область» – «Челябинская область в годы Великой Отечественной» и «Златоустовской энциклопедии» – «Формирования воинские».

Несмотря на важность, актуальность и неисследованность данной темы, и в современной российской историографии имеются лишь незначительные сведения о формировании воинских частей. Среди них обобщающие работы на примере Челябинской области: «Подвиг южноуральских воинских частей в годы Великой Отечественной войны 1941–1945» Г. К. Павленко, В. Д. Павленко, И. А. Новикова [10], «Документы Центрального архива Министерства обороны о формировании воинских частей в Челябинской области в начальный период Великой Отечественной войны (22 июня 1941–18 ноября 1942)» С. В. Бодровой [1], «Героические страницы участия южноуральцев в обороне и освобождении Великих Лук» и «Роль Южного Урала в освобождении Псковского края» И. А. Новикова [7; 8]; на примере отдельных территорий: г. Верхний Уфалей В. А. Черных [13], о формировании 367-й стрелковой дивизии в г. Шадринске И. А. Новикова [6; 9] и другие его работы.

В локальном измерении необходимо отметить издания «Златоуст – фронту», составленную краеведами города Златоуста А. В. Козловым и Ф. Н. Яблонским, в которой имеются сведения о формировании на территории города двух воинских частей 381-й стрелковой дивизии 171-й стрелковой дивизии (первоначально – 440-я стрелковая дивизия) [3, с. 335, 337]. Мы в одной из своих публикаций «Южноуральские воинские формирования начального периода Великой Отечественной войны и их роль в освобождении Великих Лук (на примере г. Златоуста Челябинской области)» [5] рассмотрели участие сформированных в г. Златоусте воинских частей в обороне и освобождении г. Великие Луки.

О сформированных на территории Челябинской области воинских частях южноуральцам напоминают несколько мест памяти. В Челябинске – это сквер 20-летия Победы, который был заложен 9 мая 1965 г. в честь 20-й годовщины со дня Победы над фашистской Германией. 26 июля

2016 г. состоялось открытие его обновленного. В сквере появилось 12 пятитонных плит с указанием дивизий, бригад и полков, которые формировались в годы Великой Отечественной войны в Челябинской области [12, с. 11], в том числе и сформированные в Златоусте.

В Златоусте к ним относится мемориальный комплекс, открытый в 1979 г. на проспекте имени Ю. А. Гагарина и посвященный памяти златоустовцев, погибших на фронтах Великой Отечественной войны, а также несколько памятников заводчанам, ковавшим победу в тылу и добывавшим ее на фронте. Один из них находится на центральной площади города – «Героям фронта и тыла завода имени В. И. Ленина» и представляет собой композицию из фигур воина, женщины и подростка.

В память о 171-й стрелковой дивизии на здании ее бывшего штаба по улице Косотурской, 14 установлена мемориальная доска: «В этом здании в январе – марте 1942 г. находился штаб 171-й краснознаменной ордена Кутузова Идрицко-Берлинской стрелковой дивизии прошедшей славный боевой путь до Берлина и водрузившей знамя Победы над Рейхстагом».

Таким образом, анализ историографии показывает, что по истории формирования воинских частей как в Челябинской области, так и в г. Златоусте существует только несколько исследований, которые косвенно освещают данную проблематику, но не раскрывают информацию о количестве частей, местах, где они формировались, героях этих соединений, мемориализации памяти на местах формирований, что подтверждает актуальность темы и необходимость ее дальнейших исследований как студентами, так и школьниками путем выполнения научных проектов.

#### Список литературы

1. Бодрова, С. В. Документы Центрального архива Министерства обороны о формировании воинских частей в Челябинской области в начальный период Великой Отечественной войны (22 июня 1941 г. – 19 ноября 1942 г.) / С. В. Бодрова // Наш край: прошлое, настоящее, будущее: матер. XII регион. науч. конф., 9 ноября 2018 г., Челябинск / редкол.: Е. А. Жоров (пред.), И. А. Новиков, А. Д. Климова; сост. И. А. Новиков. – Челябинск: Авто Граф, 2019. – С. 43–50.

2. В бой – с Урала!: Южноурал. воин. формирования в боях с фашизмом и японским милитаризмом / сост. Моисеев А. П., Огороков А. К. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1990 – 240 с.

3. Златоуст – фронту / сост. А. В. Козлов и Ф. Н. Яблонский. – Златоуст: Фото Мир, 2010. – 368 с.

4. Краснознаменный Уральский: История Краснознаменного Уральского военного округа / Э. Л. Коварский, А. И. Корзников, Е. И. Кислов и др.; редкол.: М. А. Тягунов и др. – Москва: Воениздат, 1983. – 285 с.

5. Курчаева, Е. А. Южноуральские воинские формирования начального периода Великой Отечественной войны и их роль в освобождении Великих Лук (на примере г. Златоуста Челябинской области) / Е. А. Курчаева // Великолукский вестник: краевед. альм. – Великие Луки, 2020. – № 8. – С. 147–150.

6. Новиков, И. А. В бой с Урала: 367-я стрелковая дивизия в боях на Карельском фронте / И. А. Новиков // Великая Отечественная и Вторая мировая войны в контексте истории XX – XXI вв.: в 2 ч.: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 65-летию Великой Победы. – Челябинск: ЧГПУ, 2010. – Ч. 1. – 382 с. – С. 239–247.

7. Новиков, И. А. Героические страницы участия южноуральцев в обороне и освобождении Великих Лук (1941–1943 гг.) / И. А. Новиков // Пятые Псковские региональные краеведческие чтения (Великие Луки. 15–17 окт. 2014 г.) / ред.-сост. Т. В. Вересова. – Москва, 2015. – 496 с. – С. 226–233.

8. Новиков, И. А. Роль Южного Урала в освобождении Псковского края: 171-я Идрицко-Берлинская Краснознаменная стрелковая дивизия / И. А. Новиков // Десятые (X) Псковские Международные краеведческие чтения: материалы междунар. науч.-практ. конф. (гг. Опочка и Пустошка, 2–4 окт. 2020 г.). – Санкт-Петербург: Ист. сознание, 2021. – 688 с. – С. 9–20.

9. Новиков, И. А. Южноуральцы на полях сражений Великой Отечественной и Советско-японской: воинские части, герои, подвиги, мемориализация / И. А. Новиков // Вклад регионов Урала и стран Центральной Азии в победу в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов: сб. науч. ст. / редкол.: Н. А. Антипин, В. С. Балакин, И. В. Сибиряков. – Челябинск: изд. центр ЮУрГУ, 2020. – 498 с. – С. 23–41.

10. Павленко, Г. К. Подвиг южноуральских воинских частей в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / Г. К. Павленко, В. Д. Павленко, И. А. Новиков // Край, заслуживший свои победы / сост.: Н. А. Антипин, Г. Х. Самигулов. – Челябинск, 2019. – 204 с. – С. 122–129.

11. Памятники города Челябинска: путеводитель / сост. Е. С. Меньшенина, В. Б. Феркель. – Челябинск, 2016. – 372 с.
12. Памятники истории Челябинской области: справочник / сост. и науч. ред. М. А. Чулкина. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1990 – 222 с.: ил.
13. Черных, В. А. Формирование воинских частей на территории Уфалея в годы Великой Отечественной войны / В. А. Черных // Архив в социуме – социум в архиве: материалы третьей регион. науч.-практ. конф., Челябинск, 22 мая 2020 г. / сост. Н. А. Антипин. – Челябинск, 2020. – 475 с. – С. 62–67.

УДК 94(571)

**Лазарев С. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРУДА СПЕЦПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ НА ЗОЛОТЫХ ПРИИСКАХ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В 1930–1935 гг. (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА А. И. ЛАЗАРЕВА)**

Целью данной статьи не является сколько-нибудь подробная характеристика добычи золота на Дальнем Востоке и её влияния на экономическое развитие региона. Этому вопросу посвящено достаточно большое количество исследований, и вряд ли я могу сказать здесь что-то новое [7; 8; 10; 11]. Но в моем распоряжении оказался уникальный материал, позволяющий взглянуть на добычу золота как бы изнутри, глазами самих работников. Причем работников не простых, а подневольных, привезенных сюда из весьма отдаленных мест, оторванных от родного края и привычных занятий и вынужденных осваивать новое для себя дело под строгим надзором карающих органов. Я имею в виду труд спецпереселенцев, ставка на которых стала характерной чертой экономической политики Советского государства в 30-е гг. прошлого века. Преувеличивать их роль в советской экономике, конечно, нельзя, но и недооценки здесь тоже быть не может. Достаточно сказать, что только в 1930–1931 гг. было отправлено на спецпоселение 381 026 семей общей численностью 1 803 392 человека [1].

Первые партии крестьян, так называемых кулаков и подкулачников, были отправлены на спецпоселение еще в 1929 г. В их число попал и мой родственник – Алексей Иванович Шилов, который спустя тридцать лет написал свои воспоминания о том непростом времени и отправил их своему племяннику, моему отцу, в надежде на их публикацию. (Более подробно об этих мемуарах можно узнать из моих предыдущих публикаций на VIII и IX Лазаревских чтениях.) Литературными достоинствами записи А. И. Шилова не отличаются, но как исторический источник, конечно, представляют несомненный интерес.

Спрос на труд спецпереселенцев объяснялся острым кадровым кризисом, возникшим в золотодобывающей отрасли Дальнего Востока в конце 20-х гг. Для выполнения плановых заданий по добыче золота в 1929 г. требовалось не менее 35 000 человек [6, л. 92], однако набрать такое число рабочих местными силами не представлялось возможным. Вербовка китайских и корейских старателей, которые еще недавно составляли не менее половины всех рабочих, становилась все более проблематичной из-за позиции китайских властей, выдвинувших ряд совершенно невыполнимых условий [7, с. 128]. Местные же жители с большой неохотой нанимались на золотые прииски из-за тяжелых условия труда и низкого заработка. Если же кто и соглашался, то с условием занятия не на старательных, а на хозяйственных работах. Впрочем, даже сами местные власти не очень стремились к найму местных жителей из-за большой их текучести, низкой производительности труда и

частых случаев пьянства [6, л. 59–60]. Так что массовое переселение «кулацкого элемента» руководством Дальневосточного края было воспринято весьма благожелательно. Но к приему большого числа спецпереселенцев они оказались совершенно не готовы.

Прибывшую «рабочую силу» распределяли прежде всего по их востребованности для работ, а не по возможности их бытового содержания. Согласно сводке сотрудника ОГПУ А. Н. Лавтакова, составленной в июле 1930 г. по Зейскому округу, жилищные условия на приисках были крайне скверными, а некоторых – совершенно нетерпимыми. «Почти повсюду кулаки размещены в палатках или бараках. Последние в большинстве старые заброшенные зимовья и к жилью, даже в летнее время, не пригодны, т. к. представляют из себя маленькие покрытые корой избушки, без пола и потолка, без печей, с маленькими, заклеенными бумагой, дырами, вместо окон. В каждой такой халупе и палатке живут человек по 50, никакого полового и возрастного деления нет. Вещи и продукты размещаются под открытым небом. Пища готовится на примитивных кухнях и на кострах. Помещения для мытья нет, нет также посуды и мыла для стирки белья» [4, л. 247].

В подобной ситуации оказалась и семья А. И. Шилова. Единственное в чем им повезло, так это в том, что прииск «Китайский Ключ», на который они были распределены, находился от г. Зея не очень далеко. В отличие, например, от прииска Унья-Бом, со вторым весьма характерным названием – Дальняя Тайга, отстоявшим от Зеи на 200 с лишним км, а идти туда надо было пешком, через леса и болота, полные комаров и мошек. Поэтому туда была направлена партия из 47 молодых и сильных мужчин, а семья А. И. Шилова, вместе с семьями Синявиных и Козловых, также прибывших из Новошешминска, отправились в «Китайский Ключ».

Обживать приходилось буквально на пустом месте. Поместились, как вспоминал Алексей Иванович, «в сделанных наспех самими лубочных шалашах». Правда уже к зиме, в свободное от добычи золота время, ими был построен барак «таежного типа», в котором разместились четыре семьи, общей численностью 14 человек. В середине помещения установили чугунную печь, а в углах – нары для каждой семьи. Видя мастерство, с которым поселенцы построили себе дом, администрация прииска решила организовать из них плотницкую артель и за несколько месяцев были построены склад для продуктов (который служил еще и как магазин), школа для трех групп детей, контора, медпункт и клуб. Но основным занятием спецпереселенцев все же оставалась добыча золота.

Производственный процесс добычи состоял из трех основных операций: добыча золотоносной породы, транспортировка песков на золотопромывальные приборы и промывка золота. Как именно осуществлялась добыча золота на прииске «Китайский Ключ», из записей А. И. Шилова понять довольно трудно. По косвенным признакам можно предположить, что использовались буторные работы, относящиеся к открытым способам добычи золота. Забойщики снимали верхний пустой слой земли, отделяя его от золотоносного пласта, и грузили золотоносную породу на лошадиные подводы. Непосредственно к промывочным устройствам груз доставлялся в деревянных вагонетках с помощью ручной силы. Вагонетки двигались по рельсам, вытесанным из лиственницы и уложенным на деревянные шпалы, вбитые в землю железными костылями.

Само промывочное устройство представляло собой деревянную квадратную воронку с решетчатым железным дном. Поступающий на промывку материал загружался в воронку и вручную при помощи деревянных или железных гребков разрыхлялся и протирался через решетку. Крупная промытая галька периодически выбрасывалась, а мелкий материал поступал на шлюз, где из него улавливалось золото с помощью грубого сукна или циновки. Производительность такой ручной бутары составляла от 20 до 150 м<sup>2</sup> песка в смену [7, с. 261].

В изготовлении промывочного устройства или «Кулибины», как его называет А. И. Шолов, приняли участие плотники-переселенцы. Причем за его досрочное сооружение многие из них были премированы. Да и вообще спецпереселенцы работали, по словам Алексея Ивановича, «не за страх, а за совесть», стараясь своим старательным трудолюбием доказать беспочвенность их обвинения в кулачест-

ве. И тем не менее управляющие приисками никогда не снимали с них своих подозрений в стремлении к вредительству, саботажу, утайке золота и постоянной склонности к побегу [3, л. 105–106].

И хотя заработная плата спецпереселенцев равнялась плате вольнонаемных рабочих, в организации труда всегда подчеркивалось неравенство между ними. Спецпереселенцы ставились на самые тяжелые работы и даже если им предоставляли лошадей, то высчитывали из зарплаты по 4 руб. 15 коп. в день, в то время как вольнонаемным лошади предоставлялись бесплатно [9, л. 192]. Расценки были значительно ниже. Наряды на работу выдавались только вольнонаемным, так что спецпереселенцам приходилось весьма сложно доказывать объем и стоимость произведенных ими работ. Записи А. И. Шилова позволяют в какой-то степени понять, как именно учитывался объем проделанной работы.

В забое, по словам Алексея Ивановича, трудилось 8 артелей рабочих. Добытая порода грузилась в вагонетку и вручную по «канатной дорожке» доставлялась к промывочному устройству. Там приемщик за каждую доставленную вагонетку выдавал бирку. В конце дня эти бирки забирались смотрителями и утром следующего дня на доске вывешивались показатели работы артелей. Указывались фамилии бригадиров артелей и процент выполненных ими норм. От этого зависела и плата. Тот, кто перевыполнял план получал больше, кто не выполнял – меньше. Причем, как правило, расплачивались не деньгами, а продуктами.

Для спецпереселенцев были установлены специальные нормы снабжения: на одного человека полагалось в сутки 200 г. муки, 20 г. крупы, 6 г. сахара (6 г. дополнительно для детей), 75 г. рыбы, 3 г. чайного напитка, 15 г. соли, 7 г. растительного масла (только для детей), 195 г. картофеля, 100 г. капусты, 15 г. лука, 0,5 г. перца, 0,25 г. лаврового листа [3, л. 84]. Впрочем, снабжение в большинстве приисковых районов было налажено из рук вон плохо. Почти все продукты, за исключением рыбы и муки, поступали с большими перебоем, мясо выдавалось очень редко, жиры отсутствовали. Молочные продукты представляли большую редкость и отпускались только за личные средства спецпереселенцев [6, л. 5]. В Зейском приисковом управлении вследствие перебоев в снабжении в мае и июне 1930 г. было до 30 заболеваний в день цингой [5, л. 124].

Учет норм выработки, одинаковых для мужчин и женщин [9, л. 271об.], осуществлялся с большими злоупотреблениями. Многое зависело от отношения и настроения смотрителей за работами. Артель, в которую входил А. И. Шилов, состояла из 5 крепких мужчин и одной, но весьма сильной женщины – Марии Борейко. Трудились они добросовестно, но ни разу не смогли выполнить норму, получая от 75 до 96 %. А рядом с ними трудились две артели, состоявшие из 5 и 7 молодых девушек (бригадиры Уланова и Кострыгина), которые относились к работе легко и беззаботно – устраивали между собой шуточные игры, делали часто перекуры и даже находили время подремать. И тем не менее на доске показателей нормы выработки они получали от 115 до 130 %. Очевидно, между ними и смотрителями завязались свои неформальные отношения.

Естественно, это не могло устраивать артель А. И. Шилова. Сначала они пытались доказать несправедливость распределения работ. Однако смотрители Василий Гарявин и Шкоркин, манипулируя с металлической линейкой, отвергли их претензии. Тогда за дело взялась Мария Борейко, которая в течение дня неотступно следовала за бригадой Улановой. Те толкали вагонетку с породой и М. Борейко везла свою, те устраивали перекур, и Мария устраивалась вместе с ними. Когда же на следующий день нормы выработки двух бригад опять не совпали, по требованию А. И. Шилова было устроено общее собрание. На этом собрании Уланова открыто признала, что работы выполнялись параллельно и результаты должны быть одинаковы. Чем дело закончилось А. И. Шилов не пишет, ограничившись туманным «кривда правду победила». А вот смотрители обиду затаили.

Не обходилась без злоупотреблений и продолжительность рабочего дня. Обычно она составляла от 8 до 16 часов. Даже подростки работали по 8–12 часов. Отсчет рабочего времени начинался с утреннего построения, которое проходило в один и тот же час, а вот конец рабочего дня устанавли-



ливался зрителями произвольно, хотя инструкции устанавливали строгие рамки времени работ. Иметь наручные часы спецпереселенцам не разрешалось и контролировать время они не могли. А на их жалобы, что они каждый день перерабатывают, зрители со смехом отвечали, что это не так и все делается в соответствии с правилами.

Чтобы уличить зрителей в обмане, А. И. Шилов сделал солнечные часы и доказал свою правоту. Однако это привело только к тому, что его на 6 суток посадили под арест «за сутяжничество». На работу он продолжал ходить, но уже под конвоем, а ночь проводил в холодном арестантском помещении.

Судя по всему, правдолюбец А. И. Шилов стал администрации прииска весьма неудобен и по распоряжению заведующего Я. Я. Нестерова он вместе со своей семьей был направлен на отдаленный прииск Унья-Бом (Дальняя Тайга). Дело усугублялось тем, что жена Алексея Ивановича в это время тяжело болела и официально получила от фельдшера прииска С. Ф. Колесникова бюллетень, освобождающий её от работы. Отправлять в таком состоянии в далекий и трудный путь её, конечно, было нельзя, но, воспользовавшись отсутствием фельдшера (он в это время принимал новую партию переселенцев в г. Зея), семье Шиловых выделили двух коней – одного под необходимые вещи, а второго под больную женщину и 5-летнего ребенка – и под конвоем отправили в дорогу.

На их счастье, путь оказался недолгим. На прииске «Алексеевский», что в 5 км от «Китайского Ключа», их поместили в арестантское помещение, служившее своего рода пересыльным пунктом. И здесь их случайно встретил фельдшер С. Ф. Колесников. Осмотрев больную, он категорично заявил, что в таком состоянии отправлять её в дальнюю дорогу совершенно невозможно и настоял на их возвращении, ссылаясь на указ, запрещающий разъединять семьи спецпереселенцев. Это был редкий случай гуманного отношения к «кулацкому элементу». Степан Федорович Колесников, по словам А. И. Шилова, был единственным среди вольных жителей прииска «человеком с доброй душой», в то время как об администрации, зрителях и охране он отзывался как о людях злых и грубых.

Отношение местных жителей к спецпереселенцам вообще заслуживает отдельного разговора, но сейчас я ограничусь только замечанием, что моральное унижение, наряду с недостатком еды, одежды, обуви и промышленных товаров, делало жизнь переселенцев особенно тяжелой. Поэтому неудивительно, что многие из них пытались бежать. В своих воспоминаниях А. И. Шилов не раз упоминает такие случаи и отмечает особую жестокость, проявляемую к беглецам со стороны охраны в случае их поимки. Перед помещением беглецов в арестантское помещение, расположенном в старом китайском бараке, их жестоко, порой до смерти, избивали. Особенно Алексею Ивановичу запомнился случай с молодым человеком лет 28–30. Его привязали к передней оси телеги лицом вверх, так что при езде по кочкам и пенькам, его лицо «было обезображено, а спина и [копчик] содраны до кости». Эта демонстративная казнь должна была, по мнению охраны, послужить уроком для других. Причем для того, кто осуждал такую жестокость или просто проявлял сочувствие к беглецам, предусматривалось наказание – от штрафа до перевода на тяжелые работы.

Сохранил А. И. Шилов и рассказ одного такого беглеца, с которым одно время вместе работал Иван Зинкевич, уроженец Минской губернии, работал на прииске Унья-Бом (Дальняя Тайга). Нормы выработки давались очень большие, редко кто их выполнял. Иногда помогал карандаш зрителя и охранника, которые «одним прибавят, другим убавят». Продукты выдавались бесплатно, согласно проценту выработки.

Договорился со своим товарищем Мишей Воробьевым бежать. Около Алексеевского прииска их задержали, побили и вернули под охраной откуда бежали. Отношение администрации к ним еще более ухудшилось. Смертность рабочих увеличилась, и они решили бежать вторично. Хлеба в запасе не было, так что 6 суток они бежали голодными, питались корнями дикой травы. На этот раз Алексеевский прииск обошли стороной и на берегу реки ниже Журбана наткнулись на тлеющее

кострище. Решили около огонька отдохнуть. Как из-под земли выскочил охранник с винтовкой в руках. Скомандовал встать и поднять руки вверх. Этим охранником оказался уже известный нам Василий Гарявин. Доподлинно неизвестно, что его спровоцировало, но он почти в упор выстрелил в И. Зинкевича. Тот рухнул на землю. Решив, что убил его, В. Гарявин оставил его на месте, а М. Воробьева под конвоем доставил в ближайший поселок.

Через два дня то ли побуждаемый угрызениями совести, то ли по приказу начальства В. Гарявин вернулся к кострищу, чтобы закопать тело беглеца. Вместе с собой взял двух рабочих с ломом и лопатами. Но И. Зинкевич оказался жив. Пуля прошла через живот, не задев позвоночника. Эти дни он питался травой, до которой могли дотянуться его руки. Вторично стрелять в него при посторонних и тем более живым закапывать в землю, В. Гарявин не решился. На руках перенесли И. Зинкевича в лодку, на которой приплыли, и доставили на пристань Журбан, откуда на подводе перевезли в больницу прииска «Китайский Ключ».

Осмотрев больного, фельдшер С. Ф. Колесников пришел к выводу, что его спас длительный голод, не дав развиваться воспалительному процессу в пустом кишечнике. Через десять дней И. Зинкевича переправили в городскую больницу г. Зея, где благодаря хорошему уходу врачей и нянечек он окончательно поправился.

Здесь следует сказать о том, что далеко не всегда побег заканчивался неудачей. Более того, официальная статистика свидетельствует об обратном. Так, к ноябрю 1930 г. в Дальневосточном крае было зафиксировано 50 случаев побега, а поймано было только 15 человек [2, л. 103]. И хотя об угрозе побегов спецпереселенцев часто упоминается в официальных указах и распоряжениях, на самом деле число таких случаев было относительно невелико. Те самые 50 человек составляли только 0,3 % от общего числа переселенных на Дальний Восток. Бегству мешали удаленность мест поселения, отсутствие нужных документов и характеристик для прописки и устройства на работу, негативное отношение местного населения. Немаловажным обстоятельством является и то, что на побег, как правило, решались только холостяки. Не случайно было запрещено разлучать семьи, привязывая таким образом глав семейств к женам, детям и хозяйству.

И тем не менее побег случались, и побег удачные. Об одном из таких рассказывает А. И. Шилов. Его земляк, уроженец Свияжского кантона Татарской АССР, Яков Иванович Ляльченков проходил действительную военную службу в Москве, где состоял при охране «всесоюзного старосты» М. И. Калинина. Служил хорошо, поскольку уволился в запас в звании младшего командного состава и забрал с собой военную форму (это сыграет в дальнейшем важную роль). Вернувшись домой, завел хозяйство, женился, появились дети. По своему благосостоянию их семья, по словам Я. И. Ляльченкова, была «ниже середняцкого уровня». Тем не менее в период раскулачивания он по произволу местных властей был приписан к спецпереселенцам. Решение касалось только его одного, поскольку его жена, «как ранее принадлежавшая к бедняцкой семье, с двумя малолетними детьми была оставлена на месте».

Работал Я. И. Ляльченков на прииске «Китайский Ключ» в системе треста Амурзолото. Но работал недолго, поскольку уже летом 1930 г. сильно затосковал по семье и дому. Решил бежать. Переделся в форму красноармейца, оставшуюся у него после службы, – гимнастерку, брюки, хромовые сапоги, и с небольшим чемоданчиком в руках на попутных машинах добрался до железнодорожной станции Тыгда, откуда на поезде – до Москвы. На все вопросы отвечал, что ездил к родителям из части в отпуск, а теперь возвращается обратно. В Москве у него не было ни денег, ни жилья, но был хороший знакомый, который не только приютил его в своей квартире, но и помог устроиться на временную работу. Решать же свою дальнейшую судьбу Я. И. Ляльченков решил через М. И. Калинина. Записался к нему на прием и через семь дней ожидания своей очереди предстал перед «всесоюзным старостой». Тот признал в нем своего охранника, внимательно выслушал, дал 3 рубля и помог получить документы на право жительства без ограничения.

После получения документа Я. И. Ляльченков вернулся в свое село, встал на воинский учет и обменял документ на пятигодичный паспорт. Местные власти признались, что «погорячились» с его раскулачиванием и сняли с него все претензии. Самое интересное состояло в том, что спустя некоторое время Я. И. Ляльченков решил вернуться на Дальний Восток, но уже вместе с семьёй и в качестве вольнонаемного. Условия жизни артелей по золотодобыче к тому времени улучшились, а заработки повысились. И стало, по словам А. И. Шилова, «благородное семейство Ляльченковых плодиться и размножаться как песок морской».

Что же касается самого Алексея Ивановича, то вскоре после неудачной попытки его отправки в Унья-Бом из треста Амурзолото пришел приказ об организации из трудпереселенцев артели плотников в составе 15 человек, и А. И. Шилов был назначен бригадиром этой артели. Вместе с пятью другими бригадами он принял участие в строительстве рабочего поселка у прииска «Ванга» и возведении теплиц для выращивания овощей. В 1933 г. его бригаду перебросили на обслуживание драги № 7 на реках Унахе и Зее. Эта драга была построена еще до революции и принадлежала голландскому обществу. Несмотря на свою изношенность, драга была вполне работоспособна. На ней находилось два паровых котла, требовавших для своей работы 48 м<sup>3</sup> дров в сутки. В течение двух лет драга ходила по косам реки Зея, однако количество добытого золота не оправдывало ожиданий. Поэтому в 1935 г. было принято решение переправить драгу вверх по течению до реки Гилюй. Перевозка тяжелого устройства осуществлялась зимой, по льду, с помощью шести тракторов. Везли осторожно и медленно, со скоростью не более 8 км в сутки. Тем не менее во время этой перевозки у одного рабочего сломали ноги, а другой был задавлен насмерть.

В 1934 г. золоторазведчики в 180 км от г. Зея по побережью реки Дел (левый приток р. Зеи) обнаружили богатые золотоносные породы. Здесь было решено основать новый прииск, получивший название Ясный. На строительство поселка при прииске в начале 1935 г. была направлена и плотническая артель А. И. Шилова. За короткий срок здесь были построены две конторы, два магазина, больница на 30 коек, детские ясли, клуб на 300 мест и, конечно, жилые дома. Строителей и подсобных чернорабочих было до 500 человек, а старателей в десять раз больше. На выборных началах появился сельсовет, который провел нумерацию домов и дал названия улицам. Дело спорилось, производственный план выполнялся, заработки росли. По словам А. И. Шилова, старатели говорили между собой так: «мох дери – золото бери».

За ударный труд пять лучших рабочих из числа трудпереселенцев распоряжением районной комендатуры были отмечены восстановлением в правах гражданства. Среди этих лучших оказался и А. И. Шилов. Однако дальневосточная эпопея для него и его семьи на этом не кончилась. Это убийства С. М. Кирова и вызванная им волна репрессий докатились и до этих далеких краев. Но, как говорится, это уже совсем другая история.

#### **Список литературы**

1. Государственный архив Российской Федерации (б. ЦГАОР) – ГАРФ, г. Москва. Справка Отдела по спецпереселенцам ГУЛАГа О ГПУ «Сведения о выселенном кулачестве в 1930–31 гг.»
2. ГАРФ, г. Москва. Ф. 9414 – Главное управление мест заключения МВД СССР (1930–1960 гг.). Оп. 1. Д. 1943.
3. ГАРФ, г. Москва. Ф. 9414. Оп. 1. Д. 1944.
4. Государственный архив Хабаровского края – ГАХК, г. Хабаровск. Ф. П-2 – Дальневосточный краевой комитет ВКП(б) (1926–1938 гг.). Оп. 1. Д. 237.
5. ГАХК, г. Хабаровск. Ф. П-2. Оп. 3. Д. 344.
6. ГАХК, г. Хабаровск. Ф. П-2. Оп. 4. Д. 271.
7. Кочегарова, Е. Д. Золотодобывающая промышленность Дальнего Востока (1922–1940 гг.). Исторический опыт: дис. канд. ист. наук / Е. Д. Кочегарова. – Благовещенск, 2002.
8. Кочегарова, Е. Д. Золотопромышленность Дальнего Востока / Е. Д. Кочегарова // Россия и АТР. – 2002. – № 1 (35). – С. 34–44.

9. Российский государственный исторический архив Дальнего Востока – РГИА ДВ, г. Владивосток. Ф. Р.4333 – Дальневосточное краевое управление Всесоюзного объединения «Цветметзолото» (1929–1931 гг.). Оп. 1. Д. 2.

10. Томилов, В. Д. Краткая хроника становления, развития и технических достижений золотодобывающей промышленности / В. Д. Томилов, А. П. Семьнин. – Иркутск, 1995.

11. Хроленок, С. Ф. Золотопромышленность Сибири (1832–1917): ист.-экон. очерк / С. Ф. Хроленок. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1990.

УДК 316.6(417)

**Напалкова И. Е.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ПРОБЛЕМА ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ АНТАГОНИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ СЕВЕРНОЙ ИРЛАНДИИ)**

Проблема религиозной и национальной нетерпимости, к сожалению, не утрачивает своей актуальности. Большинство современников связывает понятие «терроризм» с «исламским религиозным терроризмом». Между тем в Европе на фоне вполне благополучного процесса интеграции существует очаг непрекращающихся религиозно-национальных столкновений – Северная Ирландия (Ольстер). Конфликт в Северной Ирландии имеет давние исторические корни и охватывает все сферы жизни североирландского общества. Происходит он между близкими во многих отношениях общинами: католической и протестантской.

На данный момент существует достаточно большое количество литературы, посвященной различным аспектам Ольстерского кризиса, а также терроризму в целом. Но психомотивационные истоки североирландского терроризма в настоящий момент недостаточно изучены. Остается очевидным дефицит специальных работ, рассматривающих психологические корни террора, воспитание подрастающего поколения в условиях антагонистического общества и влияние общинно-групповых поведенческих стереотипов на развитие конфликта.

Североирландский терроризм аналитики склонны относить к националистическому терроризму, характеризующемуся применением идеологически мотивированного негосударственного насилия или угрозы насилия отдельными лицами или группами лиц с целью достижения суверенитета либо изменения политического баланса сил внутри государства (региона) [5, с. 214].

Проблема терроризма является не только политической, но и психолого-педагогической. При наличии террористической угрозы формирование подрастающего поколения происходит в условиях постоянной террористической опасности и взаимной ненависти. Для изучения проблемы воспитания в условиях антагонистического общества уместно будет использовать метод моделирования, основанный на психогенетической теории истории Ллойда де Моза [2]. Этот метод представляет собой создание модели взаимодействия поколений. Наиболее распространенной в Ольстере является социализирующая модель воспитания. Ребенка с младенчества учат быть в первую очередь членом своей общины. Общинное мировоззрение, воспитание, культура ирландских католиков в значительной степени отличались и отличаются от протестантского мироощущения.

Например, характерно, что в протестантских семьях обычно не более двух детей, в то же время в католических принято иметь 5–6 и даже больше детей. Поэтому численность католического населения стремительно растет, и сейчас, к концу 2021 г., примерно сравнялась с протестантами

(41 и 42 % соответственно). Этот факт вызывает большое опасение у протестантов, что еще больше сплачивает общины [6]. Коммуникации между представителями разных общин – большая редкость, браки также заключаются нечасто.

К городам со смешанным населением можно отнести только Белфаст и Лондондерри, но и в них католические и протестантские кварталы разделены кирпичными «стенами мира», как называют их местные жители [Там же, с. 3].

Религиозная вражда внушается североирландцам с самого рождения. Исследования, проведенные университетом Ольстера, выявили следующие данные: трехлетние дети испытывали неприязнь по отношению к культурным символам другой религии, а шестилетние дети могли объяснить политическую разницу между флагами [7, с. 31]. Определенную роль в этом сыграла и система образования в Северной Ирландии. Абсолютно все школы в Ольстере поделены на католические и протестантские. Закон Божий, регулярные молитвы и посещение церкви – являются составной частью дня каждого североирландского школьника. Молитвы есть даже в детских учебниках по чтению. На практике 95 % подростков католиков Северной Ирландии сталкивались, согласно этим же исследованиям, с проблемой сегрегации в школе [Там же, с. 32]. Эта система воспитания играет огромную роль в передаче ксенофобии, восприятия насилия и терроризма подрастающим поколением.

В связи с высоким уровнем насилия в Северной Ирландии среди населения широко распространены невроты и постоянное чувство фрустрации и потерянности. Особенно таким чувствам подвержены молодые люди. Они, воспитанные в ауре взаимного неприятия, воспринимают агрессию и насилие как нечто естественное, что усиливает их приток в ряды террористических группировок.

Популярность экстремистских организаций связана с особенностями североирландской системы воспитания, воспроизводящей такие характерные черты североирландской ментальности, как внутриобщинная замкнутость, враждебность к людям другого вероисповедания, склонность к насильственным формам политического противостояния.

Следует учесть, что в настоящий момент Ольстер является наиболее запущенным в экономическом отношении регионом Объединенного Королевства. Уровень безработицы в Северной Ирландии в два раза выше, чем в Великобритании [8, с. 54]. В условиях социальной нестабильности недовольство собственным положением быстро перенаправляется на антагонистическую группу. Следовательно, социально-экономические разногласия между общинами во многом выступают питательной средой для проявления взаимного неприятия и агрессии.

Еще один важный фактор, подогревающий взаимную ненависть, – повышенное чувство религиозности, которое таит в себе, по мнению психологов, скрытую угрозу. Согласно теории психоанализа, религиозность предполагает подавление либидо. Сублимацией подавляемого либидо служит насилие, в значительной степени имеющее ритуализированную форму. Терроризм в этом случае становится выходом для либидо, что снимает сексуальную неудовлетворенность лиц, участвующих в террористической деятельности [3]. Ряд психологов считают, что в борьбе с терроризмом необходимо делать упор на атеистическое воспитание. Так, например, А. Назаретян, доктор философских наук, в своей статье «Лучшее средство от терроризма – атеистическое воспитание» пишет: «Любой по-настоящему религиозный человек потенциально готов к терроризму. Для него нет смерти, а есть переход в другой мир... Поэтому верующим человеком очень легко управлять, послать на самопожертвование и на убийство, освятив его высшей целью» [4].

Для рассмотрения психологических аспектов Ольстерского конфликта применим также метод анализа групповых фантазий – совокупности бессознательно распределяемых положений, выраженных в символической форме [2].

Большой материал для такого анализа дают популярные в Ольстере настенные граффити. Среди изображений преобладают мужские символы. Очень часто встречается изображение огне-

стрельного оружия. Также к излюбленным темам относятся: террористы в масках и в устрашающих позах, флаги и лозунги, исторические личности и события, а также погибшие активисты со стороны как католиков, так и протестантов, представляемые в образах мучеников и страдальцев за веру [1]. Все это изображается на стене, которая выступает как символ сплоченности. Каждый член общины (католической или протестантской) воспринимается как еще один камень в стене.

Все это отражает состояние Ольстерского социума, для которого характерна высокая степень насилия, конфликтность, бескомпромиссность и нетерпимость как синонимы высокой гражданской ответственности, патриотизма и политической зрелости. Поэтому устранение воспитательных стереотипов и культурных границ между общинами могло бы уничтожить психологический базис североирландского терроризма и способствовать успеху миротворческого процесса.

#### **Список литературы**

1. Гиффан, Ж. Северная Ирландия. Стены говорят. / Ж. Гиффан // *Ag Men (=Камень)*. – 1996. – № 76.
2. Моз, Л. де. Психоистория / Л. де Моз. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – (Классики психологии XX века).
3. Маркевич, П. В. Терроризм в северной Ирландии. Демонстрация методов психоистории / П. В. Маркевич // XXI век: актуальные проблемы исторической науки: материалы междунар. науч. конф. (15–16 апр. 2004 г., Минск, Республика Беларусь). – URL: <http://www.hist.bsu.by/bel/nauka/konf/75%201et/konference/markevich.htm>.
4. Назаретян, А. Лучшее средство от терроризма – атеистическое воспитание / А. Назаретян // *Столичная вечерняя газета*, 11.02.2004. – URL: <http://psychology.net.ru/articles/content/nazaretyan.html>.
5. Новиков, Я. Ю. Терроризм в Северной Ирландии: история и современность / Я. Ю. Новиков // *Социально-гуманитарные знания*. 2003. – № 6.
6. Report of the Group of Specialists on the Demographic Situation of National Minorities, 4th meeting. Strasburg, Council of Europe, 1996.
7. Bocher S Lin A., McLeod B. Cross-culture Contacts and the Development of International Perspective. S. Bocher, A. Lin, B. McLeod // *Journal of Social Psychology*. – 1981.-Vol. 107, N 1.
8. Darby J. Scorpions in a Bottle – Conflicting Cultures in Northern Ireland. London: Minority Rights Publications, 1997.

УДК 94(570)

**Новиков И. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **1418 ОГНЕННЫХ ДНЕЙ И НОЧЕЙ: ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СУДЬБЕ ДОЦЕНТА КАФЕДРЫ ИСТОРИИ СССР ЧЕЛЯБИНСКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА В. Е. ЧЕТИНА (ПО ИСТОЧНИКАМ ЛИЧНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ)**

1 января 2022 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Василия Егоровича Четина, участника Великой Отечественной войны, кандидата исторических наук, доцента, заведующего кафедрой истории СССР Челябинского государственного педагогического института. В 1950–1990-е гг. В. Е. Четин был одним из ведущих историков Челябинской области, специалистом по истории горнозаводской промышленности Урала второй половины XIX – начала XX в. Он автор большого числа научных работ, написанных им или подготовленных при его участии, в том числе сборников «Из истории Южного Урала и Зауралья», учебных пособий «Краткий очерк истории Челябинской области» и «Очерки истории Челябинской области», хрестоматии архивных документов по истории Южного Урала «Революционная и трудовая летопись Южноуральского края» [5; 11; 12].

Несмотря на то, что научная и педагогическая деятельность В. Е. Четина в последнее время стала предметом научного осмысления исследователей как в обобщающих трудах по истории факультета и кафедры, на которых он работал [7, с. 117–119; 8, с. 15–16], статьях в энциклопедиях «Челябинск», «Челябинская область» и «Челябинский государственный педагогический университет», так и в отдельных публикациях о вкладе В. Е. Четина в изучение истории горнозаводского Урала: Н. Н. Алеврас, К. В. Алферовой и С. Д. Батищева [1–3 и др. их работы]. Однако участие В. Е. Четина в Великой Отечественной войне фактически не нашло отражения, за исключением краткого биографического справочника «И помнит мир спасенный: преподаватели и сотрудники ЧГПИ–ЧГПУ – участники Великой Отечественной войны» и брошюры о нем, выпущенной историческим факультетом ЮУрГГПУ в серии «История и историки» [6, с. 271–280; 13, с. 13–16]. В одной из своих публикаций С. Д. Батищев ввел в научный оборот военные письма В. Е. Четина [4], однако, по нашему мнению, подошел к этому достаточно поверхностно, выборочно, с некоторыми погрешностями при их прочтении.

В Объединенном государственном архиве Челябинской области находится фонд Р-944 – «Четин Василий Егорович – историк, краевед, кандидат исторических наук», который в двух описях содержит 384 единицы хранения, включая разнообразные документы личного происхождения, переписку В. Е. Четина, его научные труды и фотоматериалы. Среди них и 29 писем периода Великой Отечественной войны. Как мы уже отметили выше, С. Д. Батищев в своей публикации рассмотрел шесть из них. Среди 29 писем: 1941 г. – 2, 1942 г. – 5; 1943 г. – 4, 1944 г. – 11 и 1945 г. – 7.

Василий Егорович – солдат Великой Отечественной, всех 1418 ее дней и ночей: от боевой тревоги 22 июня в Одесском Особом военном округе до победных залпов автоматных очередей 9 мая в Берлине. И хотя в боевых действиях он принимал участие с августа 1941 г., это не уменьшает число огненных страниц. Мы остановимся только на первом и последних днях Великой Отечественной войны, отраженных в воспоминаниях и письмах Василия Егоровича.

В своей автобиографии В. Е. Четин написал: «С перерывами на лечение в госпиталях и пребывание в запасных полках в составе Юго-Западного, 3-го Украинского и 1-го Белорусского фронтов прошел боевой путь от Днепра до Волги, от Запорожья до Кишинева, от Вислы до Берлина. День Победы 9 мая 1945 г. встречал на улицах Берлина. Награжден двумя медалями “За отвагу”, орденом Красной Звезды, орденом Отечественной войны II-й степени, отмечен медалями “За оборону Киева”, “За взятие Берлина”, “За освобождение Варшавы” и благодарностями Верховного Главнокомандующего за освобождение городов в Польше. После демобилизации в октябре 1945 г. вернулся на работу в свою школу» [10, л. 2].

Василий Егорович Четин встретил войну в г. Вознесенск Одесской области. В сентябре 1940 г. он был призван в армию в воздушно-десантные войска и оказался на Дальнем Востоке. В мае 1941 г. его 212-ю воздушно-десантную бригаду перебрасывают в Одесский Особый военный округ, куда они прибывают 21 мая. Спустя годы В. Е. Четин писал: «21 июня, в субботу, многие получили увольнительные в город на воскресенье. Я был назначен связным с командиром полка... 22 июня в 6 часов нам объявили общую тревогу. Мы повскакали с кроватей, выбежали строиться на площадь. Бригада была срочно выведена из военного городка, чтобы солдаты не попали под вражескую бомбежку. В степи, за рекой Южный Буг нам дали команду окопаться. Как десантники, мы знали, что нужно быть готовыми ко всему, тем более, что информации не было никакой даже у начальства. Мы начали долбить малыми саперными лопатами щели, чтобы обезопасить себя от вражеского огня. ...Я кое-как сумел выкопать ровик длиной 20–25 см, туда можно было спрятаться от пуль. ...Обстановка прояснилась и прозвучала команда: “Встать! Построиться!” И мы вернулись в военный городок. Был митинг. Так мы узнали, что началась война. Само фашистское нападение на страну было неожиданным для нас, хотя мы чувствовали, что что-то произойдет. ...Нам выдали недостающее оружие: винтовки СВТ и к ней по одной обойме патронов с десятью пулями. ...Были произнесены какие-то лозунги. ...Их смысл заключался в том, что

мы, десантники, примем этот вызов и нанесем по врагу удар. Это соответствовало нашему настроению, так как нам было всего по 19 лет...» [13, с. 12–13]. Первый страх Василий Егорович испытал в июле 1941 г., Киев летело бомбить 80 самолетов: «Первые разрывы бомб – было страшно» [13, с. 89].

Потом была оборона Киева, выход из окружения, ранение 21 ноября 1941 г., первая награда – медаль «За отвагу» от 17 января 1942 г. (хотя представили его к ордену Красной Звезды), лечение в госпитале в Сталинградской области и другие огненные дни, и события, география которых прослеживается по тем письмам, которые сохранились у его мамы Прасковье Семеновны и сейчас находятся в его фонде в ОГАЧО: Сталинградская область – Воронеж – Сталинград – Украина – Молдавия – Висла – Одер – Берлин.

Из четырех писем, написанных в Берлине, приведем выдержки из трех, опустив личные подробности: 27 апреля: «Привет из Берлина! ...Живу и воюю по-прежнему. Штурмуем логово фашизма и не так далеко до победы...»; 1 мая: «С 1 Мая! ...Нахожусь в Берлине. Успехи хорошие, но войне конца еще нет, т. к. не добились еще врага...» и 28 мая: «...за действия за Одером и в Берлине награжден орденом Отечественной войны II степени. Ордена еще не получил, нет, говорят, знаков, но приказ есть...» [9, л. 37, 40, 41].

Таким образом, сохранившиеся источники личного происхождения (воспоминания и письма В. Е. Четина) дают возможность увидеть события Великой Отечественной войны глазами ее рядового участника, красноармейца и сержанта, который не только прошел все ее огненные 1418 дней и ночей, но и почти сорок лет привал любовь к истории школьникам Челябинской области через участие в олимпиадах и занятиях НОУ, во время обучения будущих учителей истории в стенах Челябинского педагогического института.

#### Список литературы

1. Алеврас, Н. Н. Челябинский историк В. Е. Четин: опыт изучения истории горнозаводского Урала в контексте советской историографии 50–70-х годов XX века / Н. Н. Алеврас, С. Д. Батищев // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 163. – №3. – С. 75–89.
2. Алферова, К. В. «Краткий очерк истории Челябинской области» – уникальный обобщающий труд по истории Южного Урала / К. В. Алферова // Архив в социуме – социум в архиве: матер. второй регион. науч.-практ. конф. / сост., науч. ред. Н. А. Антипин. – Челябинск, 2019. – 384 с. – С. 298–300.
3. Алферова, К. В. Сборник «Из истории Южного Урала и Зауралья» – новое направление в научной жизни кафедры истории СССР ЧГПИ в 1966–1975 гг. / К. В. Алферова // Наш край: прошлое, настоящее, будущее: матер. XII регион. науч. конф., 9 ноября 2018 г., Челябинск / ред. кол.: Е. А. Жоров (пред.), И. А. Новиков, А. Д. Климова; сост. И. А. Новиков. – Челябинск: Авто Граф, 2019. – 200 с. – С. 51–57.
4. Батищев, С. Д. Фронтовые письма Василия Егоровича Четина: к публикации источника / С. Д. Батищев // Архив в социуме – социум в архиве: матер. третьей регион. науч.-практ. конф. / сост., науч. ред. Н. А. Антипин. – Челябинск, 2020. – 475 с. – С. 385–387.
5. Елисеева, В. Н. Краткий очерк истории Челябинской области / В. Н. Елисеева. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд., 1965. – 516 с.
6. И помнит мир спасенный: преподаватели и сотрудники ЧГПИ–ЧГПУ – участники Великой Отечественной войны. 2-е изд., доп. / сост. Н. А. Вахрушева. – Челябинск: ЧГПУ, 2013. – 297 с.
7. История и историки: Нам 70 лет! (Исторический факультет ЧГПУ: прошлое, настоящее, будущее). – Челябинск: ЧГПУ, 2006. – 275 с.
8. Кафедра истории отечества. Вехи становления и развития: путь в 70 лет / Л. Г. Майзель и др. – Челябинск: ЧГПУ, 2008. – 216 с.
9. ОГАЧО. Ф. Р-944. Оп. 1. Д. 54.
10. ОГАЧО. Ф. Р-944. Оп. 1. Д. 84.
11. Очерки истории Челябинской области / Н. Б. Виноградов, В. Н. Елисеева, А. В. Лушников и др.; под ред. В. Е. Четина. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1991. – 192 с.
12. Потерпеева, А. И. Революционная и трудовая летопись Южноуральского края: Хрестоматия архив. док. по истории Юж. Урала. 1682–1918 гг. / А. И. Потерпеева, В. Е. Четин. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1980. – 413 с.
13. Четин Василий Егорович / сост. Л. К. Матюхина, Г. К. Павленко. – Челябинск: ЧГПУ, 2008. – 96 с. – (Серия: История и историки).



## НЕОБЫЧНОЕ В ОБЫЧНОМ. ЧУДО В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В Новое время в России Церковь, пережив раскол, уже не едина, а религия поставлена под контроль государства. Тем не менее и в эту эпоху духовная жизнь не затухает, а её проявления, не вполне совпадающие с церковными догматами и религиозным законодательством, рассматриваются как часть традиционной культуры, соответствуя тому, что входит в понятие «народная религиозность».

«Религиозность оставалась динамично развивающейся сферой народной культуры, ей было присуще многообразие религиозного опыта...» [2, с. 37].

Чёткому определению массовой религиозности препятствует скудость источников. Тем не менее они есть, и в их число входят официальные документы, фиксирующие отклонения от одобряемой религиозной нормы, а также рассказы «о чудесах, которые прибавлялись к жизнеописаниям святых или приписывались чудотворным иконам», всё то что сохраняет «подлинный религиозный опыт людей, не относящихся к элите...» [4, с. 8].

Уникальным памятником истории, объединяющим все вышеперечисленные источники по народной религиозности, оказывается документ из фондов Челябинского архива – докладная Воскресенского духовного правления «О виденном во сне Николае Чудотворце и отслуженном по этому поводу молебне» (1779 г.), официальная бумага, свидетельствующая о чудесах, связанных с «чудотворной иконой» [6, л. 2].

Весной 1779 г., во время Великого поста, семинедельной подготовки православных к Пасхе (в этом году Пасха была 11 апреля), на четвёртой неделе, Якову (?) Чебышеву, крестьянину села Куртамыш (Куртамышского уезда Исетской провинции), «явился... во сне в ночи Святой Николай Чудотворец». Чуть позже чудо повторилось – и кажется, это уже было не сновидение, а просто видение: «он Чебышев... в церкви стоящему того Николая Чудотворца образу молился то ему явился в том же одеянии на образе написан» [6, л. 2].

Крестьянин, ставший очевидцем явления одного из самых почитаемых на Руси святых, не просто получил возможность убедиться, что Святитель Николай, архиепископ Мир Ликийских, на самом деле такой как на иконах и по-настоящему Чудотворец, но ещё и выслушал наставление. Якову Чебышеву «возглашено» было объявить, чтобы «матерною бранью хульною (?) всему народу не браниться и всяких худых дел удаляться (?) а единому Господу Богу молится и благодарность приносить...» Убеждённость в подлинности всего произошедшего с благочестивым крестьянином разделил и клир местной церкви – священники Трапезников и Насонов «ради показанного» Чебышева «в том поощряли [и] служили образу Николая Чудотворца с водоосвящением...» [6, л. 2].

В этой истории замечательно всё – и крестьянин, выступающий в роли библейского пророка, и святой угодник Божий, ревнующий о чистоте русского языка, и священники, совершающие богослужение «ради показанного» простым крестьянином.

«Нарративы о сновидениях описываются фольклористами как тексты, занимающие промежуточное положение между фольклорным и “бытовым”, индивидуальным рассказом... Возможно... сопоставления [разновременных нарративов] позволят лучше изучить, как личные переживания людей формируют культуру... и как культура формирует индивидуальный опыт человека...» [3, с. 30–31].

Прежде всего необходимо пояснить исторический контекст. В описываемое время Южный Урал был настоящим «русским фронтиром», пограничной областью между имперской Россией, и

Великой степью. Окрестности реки Куртамыш (приток Тобола) были местом беспокойным – в 1737 г., при рождении Исетской провинции ещё не отпылала башкирские бунты, в 1773–1775 гг. по этим землям огнём прокатились войска самозванного царя Емельяна Пугачёва. В промежутке между обозначенными временными рубежами и возникает слобода Куртамыш.

Слобода возникает на берегу одноименной реки Куртамыш 1745 г., по указу из Челябинска, столярного града Исетской провинции. В 1756 г. Куртамыш становится центром вновь учрежденного дистрикта (уезда). Селение было небольшим, входило в систему обороны от набегов кочевых «киргизцев», по сути представляло из себя крепость.

В 1774 г. население слободы активно поддержало Пугачёва, лишило власти управлявшего в крепости поручика Никиту Губина и призвало пугачёвского есаула Ивана Алферова. В 1775 г. после подавления восстания в слободе сразу начинаются репрессии. Остаётся добавить, что главным и единственным храмом для прихода, включавшего одно село и семь деревень, была Петропавловская церковь [1].

Церковь в Куртамыше начали возводить через четыре года после основания слободы. В 1753 г. храм освятили. И вот в этой церкви, свидетеле непростой жизни под постоянной угрозой набегов киргизцев, бунтовщиков и карательных воинских команд, сразу после «пугачёвщины», сошедший с образа святой призывает православный «народ» не ругаться матом и «всяких худых дел удаляться».

Некоторая заурядность послания, продиктованного крестьянину явившимся Николаем Чудотворцем, кажется разительно несоответствующей самому чудесному явлению. Не вдаваясь в детальный анализ случившегося в Куртамышской слободе чуда, только отметим, что, судя по содержанию послания и историческому контексту, явление и не воспринималось как сверхъестественное.

И для крестьянина, и для священнослужителей явление Николая Чудотворца было чем-то вполне ожидаемым и самодостаточным – по всей видимости чудо здесь воспринималось не как нарушение естественного хода вещей, а напротив, подтверждением нормального течения повседневной жизни.

«...Простые люди по-своему используют текст, символ и ритуал для того, чтобы санкционировать и приобщить к святости свои повседневные практики...» [4, с. 10].

Чудо, свидетельство подлинного «религиозного опыта людей» первично, а его объяснение вторично. С точки зрения внешнего образованного наблюдателя важны причины и следствия происходящего – что, зачем, почему? Но непосредственный участник религиозной мистерии получает бесценное подтверждение присутствия святых в «повседневных практиках», земная жизнь освящается небесным светом – и с него достаточно.

Явления христианских святых в снах достаточно известны. Можно вспомнить и канонизированные в житиях этого святого явления Николая Чудотворца, чуть подробнее остановиться на обстоятельствах канонизации Святого и праведного святого Симеона Верхотурского.

После обретения в 1692 г. в «селе Меркушинском» нетленных мощей неизвестного праведника именно его явление в тонком сне позволило установить имя нового святого.

«...Заснув... Игнатий [митрополит Тобольский и Сибирский] получил откровение о том, что новоявленного угодника звали Симеон...» [5, с. 129].

Более важным чем исторический контекст для чуда оказывается контекст культурный. И сны Куртамышского крестьянина, и сны Тобольского митрополита одинаково соотносятся с русской традиционной культурой, с процессами «производства сакрального» характерными «для массовой религиозной культуры Средних веков и раннего Нового времени» [5, с. 130].

Добавим – не только раннего Нового времени. И в более поздние времена уверенность в проницаемости границ между миром «тем» и «этим» оставалась яркой особенностью «массовой религиозности» в России. Русь была «святой» не в силу особого благочестия её жителей, но благодаря вере в то, что насущная повседневность – только часть горнего мира, а святые – не просто образа на стенах, но равноправные участники всех событий повседневной жизни.

### Список литературы

1. Васильева, А. М. Курган. Времена минувшие / А. М. Васильева. – Куртамыш: Куртамышская типография, 2013.
2. Голикова, С. В. Народная религиозность в переходные исторические эпохи / С. В. Голикова // Проблемы истории России. – Екатеринбург: Волот, 2011. – Вып. 9: Россия и Запад в переходную эпоху от Средневековья к Новому времени.
3. Лазарева, А. А. Описание мотивов пророческих сновидений в фольклористике / А. А. Лазарева // Антропология сновидений: сб. науч. ст. по материалам конф. / сост., отв. ред. А. А. Лазарева. – М: РГГУ, 2021.
4. Левин, Ив. Двоеверие и народная религия в истории России / Ив Левин; пер. с англ. А. Л. Топоркова и З. Н. Исидоровой. – Москва: Индрик, 2004.
5. Панченко, А. А. Иван и Яков – необычные святые из болотистой местности. «Крестьянская агиология» и религиозные практики в России Нового времени / А. А. Панченко. – Москва: Новое литературно обозрение, 2012.
6. Областной государственный архив Челябинской области. Ф. И-50. Оп. 1. Д. 100.

УДК 316.61(73)

**Согомонян З. А.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ОТ «РЖАВОГО ПОЯСА» К «ЭКОНОМИЧЕСКОМУ ЧУДУ»: ОБРАЗ ШТАТА МИЧИГАН В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ США 1980–1990-х гг.**

На протяжении многих десятилетий американский штат Мичиган (и в еще большей мере его крупнейший город Детройт) воспринимается и в самих США, и за пределами страны как яркий пример длительного промышленного упадка, застойной безработицы и тяжелых социальных проблем. Но в действительности эта картина депрессии всегда заметно варьировалась в пространстве (внутри штата) и во времени. На общей линии экономического отставания Мичигана, начавшейся с 1960-х гг., просматривается, как минимум, один достаточно протяженный хронологический отрезок, отмеченный, наоборот, стабилизацией и даже некоторым подъемом. Именно этому периоду (1980–1990-е гг., с добавлением предшествовавшей ситуации), а также менявшемуся тогда восприятию Мичигана в американском социуме посвящена данная работа.

К началу рассматриваемого периода штат Мичиган прошел большой и впечатляющий путь в своем индустриальном развитии. Формирование мощной и разнообразной индустрии там, как и в соседних штатах на Среднем Западе США, началось в третьей четверти XIX в. Затем еще несколько десятилетий потребовалось для того, чтобы на лидирующую роль выдвинулась важнейшая для Мичигана отрасль – автомобилестроение [3, с. 99–101]. Огромный Детройт, названный «городом моторов», и другие близкие к нему по специализации города (Флинт, Понтиак и др.) долгое время находились на переднем крае технологического прогресса. У нескольких поколений Мичиган и его крупнейший город прочно ассоциировались с большой промышленностью, а также с такими культурными символами, как «индустриальные» фрески Диего Риверы в Детройтском музее искусств, скульптурная композиция Маршалла Фредерикса «Дух Детройта» или (несколько позднее) роман Артура Хейли «Колеса».

Однако с 1960-х гг. по ряду причин (дорогая рабочая сила, избыточно влиятельные профсоюзы, медленная технологическая модернизация и т. д.) автомобилестроение и другие промышленные отрасли Среднего Запада начали отставать от аналогичных отраслей, набравших ход в южных

штатах США и за рубежом, особенно в Японии и Западной Европе. О наступлении непростых для Мичигана времен свидетельствовало снижение его доли в национальной и мировой экономике, четко обозначившееся к концу 1960-х гг. Затем ситуация еще более осложнилась из-за глобального кризиса 1973–1975 гг. и роста цен на нефть, сделавшего нерентабельными крупногабаритные американские автомобили [5, с. 61–62]. Наконец, самый сокрушительный удар был нанесен на рубеже 1970–1980-х гг. новым глобальным кризисом и очередным взлетом цен на рынке энергоносителей. На этом этапе в отдельных монопрофильных городах Мичигана уровень безработицы достигал 27–28 %, что почти втрое превышало средние показатели США [3, с. 103]. В декабре 1982 г. в публикации видного комментатора Кристофера Байрона на страницах журнала «Тайм» применительно к старопромышленным районам США был использован термин «ржавая чаша» (rust bowl), вскоре ставший их очень популярным обозначением в модифицированном варианте «ржавый пояс» (rust belt) [5, с. 62].

Между тем на различных уровнях принимались довольно активные меры для того, чтобы стабилизировать ситуацию. Как и можно было ожидать в американских условиях, основной объем работы по этой линии выполнил частный бизнес. Все три гиганта мичиганского автомобилестроения («Дженерал моторз», «Форд мотор» и «Крайслер корпорейшн») развернули фундаментальную инженерную модернизацию своих заводов, учитывая новую ситуацию на мировом рынке и ориентируясь на изменившиеся запросы покупателей [например: 7, р. 207–232]. Те же компании вложились в очень важный градостроительный проект: на их средства в центре Детройта к 1982 г. было завершено возведение гигантского офисно-гостиничного комплекса, получившего амбициозное название «Ренессанс-центр» [8, р. 138–144].

Кроме этого, очень важные решения были приняты на уровне региональной и федеральной власти. В частности, губернатор Мичигана Уильям Милликен (1969–1983), поддержанный бизнесом и профсоюзами, сыграл важную роль в том, чтобы убедить администрацию президента Рейгана в необходимости ввести специальные таможенные ограничения на ввоз в США автомобилей, собранных в Японии. Одним из благоприятных следствий подобной экономической политики стало решение японского концерна «Мазда мотор» обойти эти ограничения с помощью открытия собственного производства в Мичигане, создавшего немало рабочих мест [10, р. 124, 162–164]. Следующий губернатор Джеймс Бланчард (1983–1991), также поддерживая модернизацию автопрома, одновременно стремился стимулировать рост альтернативных отраслей, например, лесопереработки [4, с. 74–75].

К концу 1980-х гг. Мичиган еще мог по инерции восприниматься как проблемная территория (чему немало способствовал снятый в 1989 г. фильм знаменитого документалиста Майкла Мура «Роджер и я» о закрытии одного из старых заводов «Дженерал моторз»), но объективная статистика фиксировала заметные экономические сдвиги.

Первичные успехи 1980-х гг. были закреплены при губернаторе Джоне Энглере (1991–2003), который последовательно добивался роста предпринимательской активности с помощью снижения налогов. К тому же некоторые дополнительные обстоятельства способствовали быстрому развитию относительно новых для Мичигана отраслей. Так, Детройт смог воспользоваться осуществленной в 1990-е гг. перестройкой американской финансовой системы и на некоторое время стал заметным центром банковского бизнеса [1, с. 176–177; 2, с. 66]. Но в любом случае основой местной экономики оставалось автомобилестроение, представленное огромным скоплением модернизированных заводов американских и японских корпораций. Именно они сыграли решающую роль в том, что в 1990-е гг. доля Мичигана в экономике США стабилизировалась.

Наконец, очень важным обстоятельством стало изменившееся общественное восприятие Мичигана (а также его индустриальных соседей). Типичный для начала 1980-х гг. образ «ржавого пояса» примерно через 10 лет уступил место осторожному оптимизму [например: 6], а в конце 1990-х гг. в популярном интернет-издании «Сайт селекшн» речь шла уже о «мичиганском чуде» [9].

Конечно, с высоты нынешнего времени подобные оценки выглядят явным преувеличением, особенно если учесть сильнейший (и до сих пор не вполне преодоленный) удар, который был нанесен по экономике штата кризисом 2008–2009 гг. Однако рассмотренный в этой работе более ранний опыт Мичигана может служить хорошим примером того, что проблемные регионы способны добиваться экономической стабилизации и менять в лучшую сторону свой образ в социокультурном пространстве страны.

#### **Список литературы**

1. Никитин, Л. В. От домны к банку: развитие кредитного сектора в традиционных промышленных центрах США (1980-е – начало 2010-х гг.) / Л. В. Никитин // Вестник Пермского университета. История. – 2014. – № 2 (25). – С. 172–182.
2. Никитин, Л. В. Эдинбург и Шарлотт против Лондона и Нью-Йорка: история «вторых столиц» в банковских системах Великобритании и США (1970-е – 2010-е годы) / Л. В. Никитин, О. Ю. Павлова // Клио. – 2019. – № 9 (153). – С. 62–69.
3. Смирнягин, Л. В. Районы США: портрет современной Америки / Л. В. Смирнягин. – Москва: Мысль, 1989. – 379 с.
4. Согомоян, З. А. Губернатор Мичигана Джеймс Бланчард (1983–1991 гг.) и экономическая модернизация старопромышленного штата / З. А. Согомоян // Фундаментальная и прикладная наука. – 2018. – № 2 (10). – С. 71–75.
5. Согомоян, З. А. Кризис индустриальных районов на Среднем Западе США: первый этап (середина 1960-х – начало 1980-х гг.) / З. А. Согомоян // Вестник Костромского государственного университета. – 2020. – Т. 26. – № 4. – С. 58–64.
6. Anderson, G. H. Is the Rust Belt's Revival Real? / G. H. Anderson // Federal Reserve Bank of Cleveland. Economic Commentary. March 1, 1992.
7. Hyde, C. K. Riding the Roller Coaster: A History of the Chrysler Corporation / C. K. Hyde. – Detroit: Wayne State University Press, 2003. – 394 p.
8. Poremba, D. L. Detroit: A Motor City History / D. L. Poremba. – Charleston (S. C.): Arcadia Publishing, 2003. – 160 p.
9. Site Selection Magazine Online. March 2000 // <https://siteselection.com/issues/2000/mar/p230>
10. Smil, V. Made in the USA: the Rise and Retreat of American Manufacturing / V. Smil. – Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2013. – 332 p.

УДК 316.728

**Татаркина А. Р.**

*Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск*

### **ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЕЛОЧНОЙ ИГРУШКИ**

Ёлочные игрушки являются непременным атрибутом Нового года – любимого праздника для миллионов людей из самых разных стран. Это один из тех немногих дней в году, когда почти весь мир занят одним и тем же: приготовлением новогодних угощений и подарков, украшением дома ёлкой и игрушками. А новогодние праздники, наверное, самые долгожданные и счастливые, потому что дарят всем возможность поверить в чудо. Кроме того, Новый год относится к числу древнейших праздников человечества. Историческая традиция начинается с древнего Египта и Месопотамии, где отмечали наступление нового посевного сезона. Уже тогда было принято устраивать ночные празднования с танцами и музыкой, дарить друг другу подарки. Таким образом, самому любимому празднику около 5000 лет!

Несмотря на солидный возраст праздника, его главные украшения – ёлочные аксессуары появились сравнительно недавно, хотя их истоки уходят в языческую эпоху. В истории их появления и развития переплелись языческие и христианские верования, народные традиции и государственная идеология. В этой связи изучение ёлочной игрушки представляется интересным и важным, поскольку в ней особым образом отразилась история нашего народа и страны.

Традиционный новогодний праздник имеет довольно интересную историю, которая относит нас в языческую эпоху с появлением у человека ощущения необходимости периодического обновления мира. Наблюдая за природными циклами, человек пришел к выводу, что все в этом мире имеет свое начало и свой конец: луна растёт, становится полной, а затем уменьшается и исчезает, природа расцветает весной и умирает зимой, все живое проходит стадии развития, старения и смерти. Но за каждой смертью следует новое рождение, поэтому весь мир, время и сам человек нуждаются в периодическом обновлении, которое свершается в Новый год. У различных племен и народов наступление Нового года приходилось на разное время года, но каждому празднику присуща общая черта – в Новый год гибнет старый мир, гибнет со всем плохим, что в нем было, а на смену ему рождается новый мир. Чтобы начать новую жизнь, человек должен посредством специальных ритуалов очиститься от грехов, от старения и разложения мира. В наше время у православных христиан это осуществляется во время постов. У древних славян существовал ритуал омовения в бане, у евреев и мусульман до сих пор существует обряд омовения перед трапезой или молитвой.

Известно, что традиция встречать Новый год сложилась уже в древних обществах. Например, в Месопотамии, новогодние празднования начинались в день весеннего равноденствия (март – апрель) и продолжались 12 дней. В Египте Новый год приходился на период разлива Нила, что символизировало сотворение нового мира. Таким образом, в дохристианских обществах, традиция Нового года четко связывалась с хозяйственными работами и, как правило, соответствовала началу весенних сельскохозяйственных работ.

Наши предки славяне не были исключением, Новый год они отмечали также весной. После принятия православия, на Руси Новый год начинался 1 сентября, что соответствовало общепринятой христианской традиции, установленной императором Константином Великим. Только в XVIII в. Петр I постановил первым днем года считать 1 января, как и в большей части Европы, и велел праздновать новолетие торжественно с украшением домов хвоей и массовыми фейерверками [6]. Однако праздник не прижился, потому что календарный переход из прошлого года в будущий терялся в череде святочных дней, посвященных Рождеству, и насыщенная традиция зимних праздников не вместила ещё один ритуал. Ёлочные ветви для большинства населения России были связаны с погребальным культом и довольно долгое время хвойные украшения не использовались в Новый год. Главным праздником считалось Рождество, которое приходилось на дни зимнего солнцестояния. Наши предки считали, что в эти дни солнце «поворачивает на лето», завершается природный цикл и начинается новый, что можно понимать, как начало нового года. Древние скандинавы, например, называли эти дни Йоль или Йуль. Считалось, что в эти переходные дни граница между миром людей и иным миром особенно тонка и через нее в мир людей могут проникнуть существа как из верхнего, так из нижнего мира [3, с. 77]. В Йоль совершался обряд поклонения ели. Известно, что язычники поклонялись и обожествляли природные силы, в том числе и деревья. Дерево олицетворяло модель мира, взаимосвязь между 3 мирами: крона – мир богов, ствол – мир людей, корни – преисподняя. Неслучайно популярным стало выражение «древо жизни». Обряд поклонения деревьям включал и жертвенный аспект: в процессе ритуала наши предки развешивали на деревьях трупы принесенных в жертву животных или отрубленные головы врагов. По их представлениям именно смерть освящала деревья.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в основе новогодних праздников лежат древнейшие представления о начале и конце жизни, носившие циклический характер, который соответствовал из-

менениям в природе. Олицетворением круговорота жизни было «древо жизни», украшавшееся священными дарами в знак победы над смертью и рождением нового цикла жизни. С приходом христианства языческие ритуалы не исчезли, церковь приспособила под них христианский календарь, поэтому новогодние праздники совместили языческую и христианскую традицию.

Традиция наряжать ёлку к Новому году пришла в Россию из Германии. В XVI в. в Германии под Рождество ставили наряженную ель. Можно утверждать, что Германия является родоначальницей этой традиции, она была первой страной, где главным символом Рождества и Нового года стала наряженная ель, а истоком ее был скандинавский праздник Йоль. Описание украшенной «классической» немецкой елки, восходящее еще к первым десятилетиям XIX в., можно найти в рождественской сказке Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Щелкунчик и мышинный король»: «Большая елка посреди комнаты была увешена золотыми и серебряными яблоками, а на всех ветках, словно цветы или бутоны, росли обсахаренные орехи, пестрые конфеты и вообще всякие сладости. Но больше всего украшали чудесное дерево сотни маленьких свечек, которые, как звездочки, сверкали в густой зелени, и елка, залитая огнями и озарявшая все вокруг, так и манила сорвать растущие на ней цветы и плоды. Вокруг дерева все пестрело и сияло» [2, с. 108].

В XIX в. новогодние ёлки стояли почти в каждой европейской семье, в том числе и в России. Первыми они поселились в домах состоятельных немцев, а затем завоевали популярность у простых горожан [1, с. 24]. Первоначально ёлочные украшения были съедобными – конфеты, пряники, мандарины, орехи, райские яблочки, обёрнутые в золотую и серебряную фольгу. После праздника съедобные игрушки раздавались детворе. Каждый ребенок мог взять, сорвать понравившуюся игрушку прямо с ёлки, в этом заключался главный сакральный смысл праздника – приношение даров. Может, поэтому в новогоднюю ночь принято подарки ставить под ёлочку. Впоследствии съедобные игрушки менялись на искусственные, выполненные из разнообразного материала (стекло, вата, папье-маше, пластик, дерево, текстиль и т. д.), но традиция украшать ими ёлки осталась до сих пор.

Несмотря на пестроту и разнообразие ёлочных предметов на новогоднем дереве, их набор был неслучаен. Основой символики ёлочной игрушки были библейские и евангельские сюжеты. Рождественская ель олицетворяла образ райского дерева с плодами. Его верхушку венчает звезда, символ библейской Вифлеемской звезды, возвестившей своим светом на всю округу о том, что родился Иисус Христос. Крестовина у подножия ёлки – символ Распятия – идеи добровольной жертвы Иисуса во имя спасения человечества. Живые яблоки, а затем стеклянные шары означали образ райского яблока – «запретного плода» (плоды с Дерева познания добра и зла). Виноград – любимый символ – олицетворение Иисуса. Праздничная ель украшалась и пресными вафлями, что напоминали хлебцы для причастия. Свечи на еловых ветвях символизировали те, что горели в яслях новорожденного Христа. Человекоподобные крылатые создания – ангелы возвещали о рождении Спасителя. Ёлка украшалась гирляндой, которая означала святость, а колокольчики на ней знаменовали голос Бога. Кроме того, колокольчики были и у пастухов, которые первыми узнали о рождении Младенца Иисуса и пришли поклониться ему. Птица на ёлке воспринималась как Голубь Благовещения, а ягненок (Агнец Божий) – как символ Спасителя [5, с. 49].

Имело значение цветное убранство елки. Золото символизировало Божественный свет, а серебро – чистоту и целомудрие. Красный цвет олицетворял Страсти Христовы, а зелёный цвет ели – жизнь мирскую, земную. В XX в. христианские символы трансформировались в советские. Вифлеемская звезда напоминала Спасскую звезду Московского Кремля, гирлянды и свечи стали электрическими. Птицы, колокольчики, ангелочки, фрукты приобрели не библейскую, а декоративную суть. Единственным новшеством стало появление Деда Мороза в компании его внучки Снегурочки. Впервые они появились на кремлевской елке в 1937 г. До этого Снегурочка была

лишь персонажем народных легенд и сказок, не имеющих никакого отношения к Новому году. Да и опера Римского-Корсакова «Снегурочка» тоже была посвящена отнюдь не новогодним праздникам. Образ Деда Мороза был известен давно («святочный дед», «ёлочный дед») и пришел в Россию из западного фольклора, однако очень быстро впитал народные традиции (см., например, «Мороз Иванович» В. Ф. Одоевского из цикла «Детские сказки бабушки Иринья» или русскую народную сказку «Морозко»). Разумеется, и Дед Мороз, и Снегурочка моментально стали ёлочными украшениями. Итак, на наш взгляд, ёлочные игрушки вместили в себя идейные и декоративные функции.

Ёлочная игрушка, сопровождавшая человека, на протяжении многих лет, олицетворяла моду и особенности каждого десятилетия или эпохи. Во время Первой Мировой войны (1914–1918) популярностью пользовалась «военная ёлочка», выполненная из подручных материалов (провода, бумага), иногда украшенная свечами. Не забывали о ёлке и в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). Несмотря на трудности военного времени, этот символ продолжал жить и олицетворял собой скорое возвращение к мирной жизни. Борис Руденко отмечал, что военная эпоха породила особую стилистику в оформлении игрушки [4, с. 109]. Если не было возможности поставить дома живое дерево, то люди просто изображали его на стене, либо выполняли объемную фигуру из подручных материалов. После полета первого человека в космос модной темой ёлочной игрушки стала космическая. Игрушки на эту тему были разнообразны – от фигурок космонавта и ракеты до абстрактных образов звезд и других космических тел. Однако на протяжении всей истории существования новогодней ёлки были классические образы новогодних игрушек, которые никогда не утрачивали своей актуальности и востребованности. Речь идет о русских народных традициях, нашедших свое воплощение в образах ёлочных игрушек. Любимыми героями были Дед Мороз и Снегурочка, Зайчик-побегайчик, Лисичка-сестричка, Серый Волк и др. Русские сказочные персонажи дополнялись европейскими (Красная Шапочка) и другими атрибутами (Терем-теремок, Избушка на курьих ножках).

История ёлочных украшений не знала случайностей. Смысловым значением обладало абсолютно все: от идеи рождественского дерева, игрушек-даров до процесса его оформления. Украшение главного новогоднего атрибута было частью семейных традиций, к которым приобщали детей. Игрушка выполняла множество функций. Она воспитывала чувство прекрасного, через обряд приношения даров учила уважать, заботиться и любить близких, приобщала к общечеловеческим ценностям и библейским заповедям. Через нехитрый обряд оформления ёлки ребенок познавал не только историю своей страны, но и семьи. Ёлочная игрушка занимает особое привилегированное положение среди всех игрушек. Ими нельзя играть, их бережно хранят в специальных коробках, заботливо укутав каждую, они передаются по наследству как семейные реликвии. Кроме того, ёлочные игрушки стали немymi свидетелями своего времени, поскольку каждый период создавал свои неповторимые образы, соответствующие моде, стилю жизни и ценностям эпохи.

Современная российская игрушка переживает сейчас период возрождения народных традиций. мода на западную стилистику (монокромный дизайн, «минимализм», когда на дереве висело лишь несколько ярких шаров, мода на елки с цветной искусственной хвоей) прошла довольно быстро. Сейчас можно констатировать повышенный интерес к советской ёлочной игрушке, а некоторые российские фабрики в 2000-е гг. начали выпуск фигурных игрушек и игрушек на прищепках в духе 1950–1960-х гг. Большой популярностью пользуются игрушки в стиле ретро, выполненные под старину (XIX в.).

Таким образом, ёлочная игрушка являет собой уникальный историко-антропологический и культурный феномен, в котором воплотились идейный замысел и художественный вкус. Главная причина ее «долголетия», безусловно, в том, что она всегда была искренне любима и детьми, и



взрослыми. Ведь в каждой ёлочной игрушке спрятано чье-то детство, а во всех них вместе взятых – детство нескольких поколений людей.

#### **Список литературы**

1. Близнюк, А. Новогодняя и рождественская игрушка / А. Близнюк // Наука и жизнь. – 2003. – №12. – С. 22–25.
2. Гофман, Э. Т. А. Щелкунчик и мышинный король / Э. Т. АГофман. Крейслериана: Новеллы. – Москва, 1990.
3. Орлова, Л. В защиту Деда Мороза / Л. В. Орлова // Исторический журнал. – 2013. – № 1. – С.72–99.
4. Руденко, Б. Ёлкины игрушки / Б. Руденко // Наука и жизнь. – 2011. – № 12.
5. Сальникова, А. История ёлочной игрушки или как наряжали советскую ёлку / А. Сальникова. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
6. Указ Петра I №1736 «О праздновании Нового года» // Архивы Санкт-Петербурга [сайт]. – URL: <https://spbarchives.ru/documents/10157/1001930/5.%20Указ%20Петра%20о%20Новом%20Годе.pdf> (дата обращения: 19.12.2021).

## Сведения об авторах

**Абукаева Любовь Алексеевна**, доктор филологических наук, доцент, главный научный сотрудник, Марийский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории им. В. М. Васильева, Йошкар-Ола

**Аккерман Олеся Александровна**, тренер, филиал акционерного общества «Национальный центр повышения квалификации “Өрлеу” Институт повышения квалификации педагогических работников по Костанайской области», Костанай, Казахстан

**Акчурина Тамара Владимировна**, преподаватель русского языка и литературы, отличник образования республики Башкортостан, Уфимский торгово-экономический колледж, Уфа

**Алексеев Александр Борисович**, старший преподаватель, Российская академия народного хозяйства и государственной службы, кафедра профессиональной языковой подготовки, Москва

**Алилуева Евгения Сергеевна**, преподаватель, Челябинский государственный университет, Челябинск

**Алиференко Елена Ивановна**, кандидат филологических наук, доцент, Балашовский филиал Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, Балашов

**Андреева Ирина Валерьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, кафедра истории, музеологии и документоведения, Челябинск

**Артюшкина Елена Ивановна**, зав. отделом народных художественных промыслов и ремесел, областное государственное учреждение культуры «Челябинский государственный центр народного творчества», Челябинск

**Бакина Светлана Сергеевна**, студент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск

**Бакулев Максим Владимирович**, студент, Миасский филиал Челябинского государственного университета, Миасс

**Барматина Анна Андреевна**, студент консерваторского факультета, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск

**Белокрылова Мария Анатольевна**, магистрант, главный специалист отдела по связям с общественностью, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск

**Боброва Светлана Григорьевна**, студент исторического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск

**Варзакова Екатерина Андреевна**, преподаватель кафедры теории и практики перевода, Челябинский государственный университет, Челябинск

**Ван Цзянзин**, аспирант, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь

**Гайнетдинова Олеся Александровна**, учитель русского языка и литературы, средняя общеобразовательная школа № 9, Миасс

**Герберсгаген Элина Сергеевна**, учитель-логопед, Центр развития ребенка – детский сад № 108, Миасс

- Глазкова Светлана Николаевна**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии, Миасский филиал Челябинского государственного университета, Миасс
- Голованова Елена Иосифовна**, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск
- Голованов Игорь Анатольевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Гомула Анна**, хабилитированный доктор гуманитарных наук (dr hab.), заведующая исследовательской группой теории и истории культуры, профессор университета, Институт наук о культуре Силезского университета, Катовице, Польша
- Горшков Сергей Маркович**, кандидат исторических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Гришанина-Мошкина Олеся Витальевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Гумерова Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Гурченко Алеся Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры межкультурных коммуникаций и рекламы, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Гутько Ольга Леонидовна**, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Давыдов Остап Михайлович**, литературный редактор журнала «Колокольчик», Челябинская епархия Русской православной церкви, информационно-издательский отдел, Челябинск
- Данченко Татьяна Владимировна**, преподаватель русского языка, Колледж предпринимательства «Костанайский инженерно-экономический университет», Управление образования акимата Костанайской области, Костанай, Казахстан
- Дубских Татьяна Максимовна**, кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой педагогики хореографии, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Еремеев Дмитрий Игоревич**, студент, Самарский государственный медицинский университет, Самара
- Ефремова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры белорусской и мировой художественной культуры, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Жиенбаева Алена Владимировна**, учитель художественного труда, Зуевская общеобразовательная школа, Управление образования акимата Костанайской области, Костанай, Казахстан
- Жиндеева Елена Александровна**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева, Саранск
- Журавлева Ирина Алексеевна**, кандидат философских наук, доцент, Уфимский торгово-экономический колледж, Уфа
- Иливицкая Лариса Геннадьевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет, Самара
- Иост Ольга Александровна**, кандидат филологических наук, профессор кафедры русской филологии, Павлодарский государственный университет им. С. Торайгырова, Павлодар, Казахстан

- Исаков Максим Александрович**, студент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск.
- Каблукова Наталья Валерьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологического образования, Благовещенский государственный педагогический университет, Благовещенск
- Кабыш Виктория Игоревна**, кандидат филологических наук, доцент, учитель русского языка и литературы, гимназия № 347, Курган
- Кадочникова Мария Владимировна**, учитель, средняя общеобразовательная школа № 8, Златоуст
- Каминская Елена Альбертовна**, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор, проректор по учебно-методической работе, Институт современного искусства, Москва
- Карпенко Анна Валентиновна**, преподаватель, Академия Министерства внутренних дел Донецкой Народной Республики им. Ф. Э. Дзержинского, Донецк
- Киреева Елена Владимировна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, зав. учебной лабораторией «Кабинет фольклора им. профессора Т. М. Акимовой», Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Институт филологии и журналистики), Саратов
- Киселева Лилия Анатольевна**, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Астраханский государственный медицинский университет, Астрахань
- Ковалёва Ольга Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой теории и практики перевода, Челябинский государственный университет, Челябинск
- Ковалева Римма Модестовна**, кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь
- Колбасина Лидия Витальевна**, методист отдела образования, отдел образования Алтынсаринского района, Управление образования акимата Костанайской области, Костанай, Казахстан
- Косовска Ева**, хабилированный доктор гуманитарных наук, профессор (dr hab., em.), Институт наук о культуре Силезского университета, Катовице, Польша
- Короткова Светлана Николаевна**, магистрант факультета искусств, кафедра режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург
- Красильникова Елена Владиславовна**, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой гуманитарных наук, Тверская государственная сельскохозяйственная академия, Тверь
- Кудашов Валерий Фазильевич**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, лауреат национальной профессиональной премии «Театр масс», Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург
- Курчаева Екатерина Александровна**, учитель истории и обществознания, средняя общеобразовательная школа № 15, Златоуст
- Лазарев Сергей Александрович**, кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Лазарева Людмила Николаевна**, кандидат педагогических наук, профессор, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Левченко Мария Александровна**, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Ли Вэнь Янь**, аспирант, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь

- Литвак Римма Алексеевна**, доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и этнокультурного образования, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Лоскутникова Татьяна Святославовна**, магистрант, Московский городской педагогический университет, Москва
- Лунева Валентина Витальевна**, доктор искусствоведения главный научный сотрудник, искусствовед, институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, Узбекистан
- Лушникова Алла Вячеславовна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории, музеологии и документоведения, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Маджаева Санья Ибрагимовна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой латинского и иностранных языков, Астраханский государственный медицинский университет, Астрахань
- Мамонова Наталья Васильевна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры делового иностранного языка, Челябинский государственный университет, Челябинск
- Маркова Арина Васильевна**, доцент кафедры искусствознания, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург
- Маркова Татьяна Николаевна**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Мартынова Нелли Энгелевна**, старший преподаватель кафедры педагогики и этнокультурного образования, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Мицкевич Юлия Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры межкультурных коммуникаций, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Мищенко Игорь Евгеньевич**, кандидат педагогических наук, преподаватель, филиал военного учебно-научного центра Военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия им. профессора Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина», Челябинск
- Мордасов Александр Алексеевич**, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, заслуженный работник культуры РФ, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Мынжасарова Агзат Аманбаевна**, старший преподаватель, Высший медицинский колледж им. С. Баишева, Актобе, Казахстан
- Напалкова Ирина Евгеньевна**, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры всеобщей истории, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Новикова Анастасия Андреевна**, магистрант, учитель русского языка и литературы, лицей № 33, Комсомольск-на-Амуре
- Новиков Игорь Александрович**, кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории и права, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Опарина Нина Александровна**, кандидат педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Московский городской педагогический университет (Институт культуры и искусств), член Союза писателей РФ, Москва
- Орлова Полина Александровна**, магистрант, Челябинский государственный университет, Челябинск

- Охотникова Татьяна Викторовна**, кандидат педагогических наук, доцент, Казанский государственный институт культуры, Казань
- Панин Алексей Станиславович**, кандидат исторических наук, редактор, Челябинская областная специальная библиотека для слабовидящих и слепых, Челябинск
- Питина Светлана Анатольевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и прикладного языкознания, Челябинский государственный университет, Челябинск
- Попов Иван Юрьевич**, студент, Миасский филиал Челябинского государственного университета, Миасс
- Потешкина Оксана Ивановна**, старший преподаватель кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово
- Пронина Екатерина Владимировна**, учитель истории, средняя общеобразовательная школа № 121, Челябинск
- Радченко Ольга Александровна**, магистрант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург
- Родцевич Анастасия Петровна**, аспирант, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Савельева Татьяна Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент, Миасский филиал Челябинского государственного университета, Миасс
- Сагитова Алина Айратовна**, студент консерваторского факультета, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Садыгова Арзу Исмиевна**, старший преподаватель, Уральский государственный горный университет, Екатеринбург
- Селютина Елена Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, русского языка и иностранных языков, ведущий научный сотрудник, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Семенова Ольга Ростиславовна**, кандидат филологических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Синецкая Татьяна Михайловна**, кандидат педагогических наук, профессор кафедры истории и теории музыки, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Слесарь Марионелла Васильевна**, кандидат педагогических наук, директор филиала акционерного общества «Национальный центр повышения квалификации “Өрлеу” Институт повышения квалификации педагогических работников по Костанайской области», Костанай, Казахстан
- Снятовская Яна Сергеевна**, магистрант кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург
- Согомонян Завен Аршавирович**, аспирант, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Соковинова Светлана Михайловна**, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Соковиков Сергей Степанович**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и социологии, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Спирёв Дмитрий Анатольевич**, доцент кафедры эстрадно-оркестрового творчества, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Степанова Инна Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск

- Суюнбаева Алтынгүл Жакиповна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры государственного языка, Военный институт Сил воздушной обороны им. дважды Героя Советского Союза Т. Я. Бегельдинова, Актобе, Казахстан
- Суленёва Наталья Васильевна**, доктор культурологии, доцент, зав. кафедрой искусствознания, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург
- Табатчикова Кристина Дмитриевна**, кандидат педагогических наук, доцент, Уральский государственный горный университет, Екатеринбург
- Татаркина Альфия Рамильевна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории и права, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск
- Татаурова Анастасия Викторовна**, магистр, учитель первой категории, учитель истории и обществознания, муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение «Средняя общеобразовательная школа № 11», Сатка
- Тихомирова Людмила Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Томашевская Наталья Петровна**, кандидат психологических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, Тверская государственная сельскохозяйственная академия, Тверь
- Украинцева Нина Ефимовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи, учитель русского языка и литературы, Курганский областной лицей-интернат для одаренных детей, Курган
- Усанова Ольга Григорьевна**, кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Филитова Ольга Николаевна**, старший преподаватель, Дальневосточный государственный аграрный университет, Благовещенск
- Хмыров Алексей Владимирович**, докторант, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры и информатики, Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, Узбекистан
- Хомутова Ирина Витальевна**, магистр культурологии, аспирант, Белорусский государственный университет культуры и искусств; педагог дополнительного образования, Центр дополнительного образования детей и молодежи «Ветрязь», Минск, Беларусь
- Цыганкова Нина Борисовна**, студент, Мордовский государственный педагогический университет им. М. Е. Евсевьева, Саранск
- Черевань Светлана Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск
- Чжан Цзяньнань**, аспирант, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Чжу Шуай**, аспирант, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь
- Швачко Елена Викторовна**, кандидат педагогических наук, доцент, Челябинский институт развития профессионального образования, Челябинск
- Шестеркина Наталья Викторовна**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории речи и перевода, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, Саранск
- Шibaкова Лариса Геннадьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики обучения русскому языку, декан филологического факультета, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск

**Ширяева Ольга Федоровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Челябинский государственный институт культуры, Челябинск

**Штолер Софья Андреевна**, ученица, средняя общеобразовательная школа № 121, Челябинск

**Шутёмова Наталья Валерьевна**, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры английской филологии и лингвокультурологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

**Элла Анисэт-Блэйзэ**, аспирант факультета лингвистики и перевода, Челябинский государственный университет

**Юань Чжэ**, магистрант, Благовещенский государственный педагогический университет, Благовещенск

**Юсупова Ляля Гайнулловна**, кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой иностранных языков и деловой коммуникации, Уральский государственный горный университет, Екатеринбург

**Юхмина Елена Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры делового иностранного языка, Челябинский государственный университет, Челябинск

**Ярычев Насруди Увайсович**, доктор педагогических наук, доктор философских наук, проректор по учебной работе, Чеченский государственный университет им. А. А. Кадырова, Грозный







Х Лазаревские чтения

ISBN 978-5-94839-804-4



9 785948 398044