

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Пензенский государственный университет» (ПГУ)

Педагогический институт им. В. Г. Белинского
Факультет педагогики, психологии и социальных наук
Кафедра «Изобразительное искусство и культурология»

КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ, ПРАКТИКИ

Сборник научных статей по материалам
межрегиональной научно-практической конференции

г. Пенза, 30 ноября 2018 г.

Ответственные редакторы:
доктор культурологии, доцент Т. Н. Козина
кандидат исторических наук, доцент Г. Н. Рябова

Пенза
Издательство ПГУ
2018

УДК 372.874: 372.878

ББК 71

К90

К90 Культура: проблемы теории, истории, практики :
сб. науч. ст. по материалам межрегион. науч.-практ. конф.
(г. Пенза, 30 ноября 2018 г.) / отв. ред. д-р культ., доцент
Т. Н. Козина, канд. ист. наук, доцент Г. Н. Рябова. – Пенза :
Изд-во ПГУ, 2018. – 142 с.

ISBN 978-5-907102-83-5

Материалы посвящены теории и истории культуры, прикладным проблемам культурологического образования, а также методическим аспектам преподавания дисциплин культурологического и искусствоведческого цикла.

Издание предназначено для учителей, преподавателей, обучающихся высших и средних учебных заведений, для всех интересующихся проблемами культурологии и культурологического образования.

УДК 372.874: 372.878
ББК 71

*Издание включено в Российский индекс научного цитирования
(РИНЦ) – elibrary.ru*

ПРИКАЗ
о проведении конференции
«Культура: проблемы теории, истории, практики»
№ 923/0 от 12.10.2018

ISBN 978-5-907102-83-5

© Пензенский государственный
университет, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Валова А. О.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА
В СИСТЕМЕ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. О. ПЕЛЕВИНА
«ШЛЕМ УЖАСА»)..... 6

Викторова Е. В.

ПРИНЦИПЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПОДХОДА
К ИЗУЧЕНИЮ ИМПРЕССИНГА 10

Винокуров В. С., Винокурова Т. В.

ФЕНОМЕН РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ДЕФИНИЦИИ
И СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ 14

Козина Т. Н.

ТРАНСФОРМАЦИИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ТЕМЫ
В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ 20

Мешикова Л. Н.

ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СИСТЕМЕ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА..... 25

Рожкова Д. Н.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТОПОГРАФИЯ МОСКВЫ КАК КУЛЬТУРНЫЙ
ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА А. Н. ОСТРОВСКОГО..... 32

Рябова Г. Н.

КОМИЧЕСКОЕ В ФИЛЬМАХ Я. А. ПРОТАЗАНОВА
В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ СМЕХА А. БЕРГСОНА 36

Раздел 2. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Инюшкин Н. М.

У ИСТОКОВ ПЕНЗЕНСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ..... 45

Бойко Е. А.

ОТРАЖЕНИЕ СЛАВНЫХ ПОБЕД РУССКОГО ФЛОТА
В КАРТИНАХ И. К. АЙВАЗОВСКОГО..... 53

Дмитриева Е. А.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА 57

Кузнецова А. А.

ОБРАЗ ГОЛУБЯ В КАРТИНАХ П. ПИКАССО
КАК ВЕЧНЫЙ СПУТНИК ЕГО ЖИЗНИ..... 64

Шеянов Е. В. НАСЛЕДНИК ШЕНШИНЫХ – КЛАССИК ЮГОСЛАВСКОГО КОМИКСА.....	69
--	----

Раздел 3. ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Байкова А. В. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА НАТЮРМОРТ В КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ).....	76
Бобровцева Т. М. ВЛИЯНИЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ (ФОТОИСКУССТВА) КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ НА РАЗВИТИЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ УМЕНИЙ	81
Иванова В. Е. ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ В УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОМ КОМПЛЕКСЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ.....	85
Качалов Ю. А. ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ЗВУКОРЕЖИССЕРОВ	91
Ларюшкина Н. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПОДАРОК: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	96
Сердобинцева Е. Н. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПУБЛИКАЦИЙ НА ТЕМУ КУЛЬТУРЫ В ГАЗЕТЕ «ПЕНЗЕНСКАЯ ПРАВДА».....	101

Раздел 4. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ГУМАНИТАРНОГО ЦИКЛА

Жиндеева Е. А. РЕЦЕПТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ СОЗДАНИЯ КУЛЬТУРЫ ИНЫХ МИРОВ В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ.....	107
Демина В. С. ВАЖНОСТЬ ПОНЯТИЯ «МОТИВ» В ИЗОБРАЖЕНИИ СЕЛЬСКОГО ПЕЙЗАЖА УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ.....	113
Дружинина Ю. Н. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ	117

<i>Куприянова М. А.</i> ЗНАЧЕНИЕ ИНСЦЕНИРОВАНИЯ МАЛЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ.....	122
<i>Таланина О. В.</i> ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КЕЙС-МЕТОДА ПРИ ИЗУЧЕНИИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	127
<i>Терлецкая О. В.</i> ВЛИЯНИЕ УРОКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПО ИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕБЕНКА	131
<i>Тишулина Т. А.</i> МУЗЕЙНАЯ ЭКСКУРСИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКОВ.....	134
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	139

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

УДК 82.09
ББК 83.3(2)64

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА В СИСТЕМЕ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. О. ПЕЛЕВИНА «ШЛЕМ УЖАСА»)

А. О. Валова

(Саранск, МГПИ)

THE USE OF INTERMEDIAL ANALYSIS THROUGH THE SYSTEM OF INTERPRETATION OF LITERARY TEXT (ON THE EXAMPLE OF V. O. PELEVIN'S WORK THE HELMET OF HORROR)

A. O. Valova

(Saransk, MSPI)

Аннотация. Рассматривается интермедialная составляющая произведения в единстве системы. В процессе исследования возникает вопрос о введении интермедialного анализа в активное использование. Внимание уделяется «Шлему ужаса» В. О. Пелевина, в котором новые технологии и элементы современной медиакультуры порождают новые типы интермедialности.

Summary. The article studies the intermedial component of the work in the system. This research, arises question about the introduction of intermedial analysis in active use. Attention is paid to V. V. Pelevin's "Helmet of Horror", where new technologies and elements of modern media culture generate new types of intermediality.

Ключевые слова: интермедialность, мультимедийность, деталь, сетература, гипертекст, язык чата.

Key words: intermediality, multimedia, detail, neterature, hypertext, chat language.

Интермедialность как теория и особое направление изучения синтетического художественного целого оформилась и активно развивается, начиная уже с девятнадцатого века. Искусство, в том числе и литература как его вид, имеет свою специфику и предназначение, которые заключаются, прежде всего, в передаче доступными им средствами индивидуальной картины мира художника.

В самом общем виде художественный образ определяется «как способ освоения и преобразования действительности» [4: 142]. В связи с этим возникает вопрос, какими средствами освоения и преобразования действительности обладают музыка, живопись и литература в рамках понятия интермедийность.

Одним из таких явных средств является композиция. Ведь это, прежде всего, структурированная система, которая состоит из определенных элементов или компонентов, которые в свою очередь находятся между собой в специально организованных отношениях. Компоненты (элементы) композиции определяются как такие части произведения, которые могут быть выделены как существенные для его строения и состава, и подразделяются на внешние и внутренние» [4: 216 – 223]. К внешним компонентам, в частности, литературного произведения могут относиться отдельные главы, строфы или фразы; стилистически обособленные моменты (повествовательные или описательные части, диалоги, лирические отступления и т. д.); вступление, заключение, эпилог. Речь, следовательно, идет о понятиях, выделяемых по какому-либо формальному признаку. В числе внутренних компонентов отмечают, например, сюжет, тему, отдельных персонажей в их группировках.

Музыкальное произведение, так же как и литературное, континуально, т. е. воспринимается читателем последовательно, в соответствии с изображением определенных промежутков времени. Элементы композиции музыкального произведения, с одной стороны, совпадают со структурными компонентами литературного текста, с другой – отличаются от них. Так, музыкальному произведению, как и литературному, свойственно деление на части (по формальному признаку), но деление это основывается на интонации, основе музыкального мышления и общения. Так же, как и слово, интонация есть единство звука (звуковой оболочки слова) и смысла (значения) – отличается лишь характер этой связи. Звуковой материал слова – ограниченный набор фонем. Музыкальная интонация опирается на звук во всей полноте его свойств, включая различие темпа, ритмических рисунков, уровней громкости, меняющихся во времени.

Помимо композиции важным средством создания художественного образа в живописи является «деталь», под которой понимается выделенный автором элемент образа, несущий значительную смысловую и эмоциональную нагрузку. На основе «детали» выстраивается образ и характеристика героя в литературном произведении. С помощью «детали» могут обозначаться мотивы, подчеркиваться их напряженность и важность, и т. д. К примеру, мелодия, создающая «портрет» персонажа с опорой на интервалы и музыкальный строй, заставляет лучше вслушиваться в ритмическую и звуковую организацию литературного текста и темп повествования. В литературе приемы живописи, с ее страстью к цвето- и светописанию, плавностью или прерывистостью линий, говорят на своем языке. Музыка и живопись приносят свои «детали» и приемы

в литературу, расширяя и обогащая тем самым ее возможности. Элементы музыкальной и/или живописной организации в литературном произведении не становятся для писателя основным в структуре текста. Мы абсолютно согласны с И. Е. Борисовой, которая считает, что такие элементы «должны жить и функционировать по прежним (музыкальным или живописным) законам в новых (литературных) условиях. Только в этом случае можно говорить об интермедиальных отношениях между произведениями разных видов искусства и особенностях перевода» [2].

В связи с вышесказанным возникает вопрос о введении интермедиального анализа в активное использование, при котором интерпретационная модель может быть основана на:

- общности категориального аппарата образцов разных видов искусств (при этом особое внимание уделяется категории времени, пространства, образа, стиля, художественной формы);

- выявлении общего уровня интермедиальности образцов искусств (детализация, ритмическая организация, образная система, уровень композиции).

Одной из значимых тенденций в современной русской прозе является интермедиальность. Феномен интермедиальности возникает вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства. Интермедиальность определяется, во-первых, как особый способ организации художественного текста, во-вторых, как специфическая методология анализа и отдельного художественного произведения, и языка художественной культуры в целом. Эта методология опирается на принципы междисциплинарных исследований.

В современной литературе существуют примеры так называемой мультимедианости, когда при создании произведения комбинируются текст, зрительный образ и звук, с целью обеспечения одновременного воздействия на разные органы чувств» Примеры такого рода дает «цифровая литература» (сетевая и несетевая), а также экспериментальная книжная продукция (например, книга В.О. Пелевина «Священная книга оборотня»), к которой прилагается музыкальный компакт-диск. Подобные эксперименты отражают новые технологии в современной медиакультуре, которые не могут не влиять на литературу, порождая новые типы интермедиальности.

Современная литература использует гипертекст, чат, компьютерные игры, анимации, язык компьютерных программ, сценарии видеоигр. В рамках данной тенденции хочется рассмотреть «Шлем ужаса: креатифф о Тессее и Минотавре» В. О. Пелевина. Здесь автор обращается к структуре чата. Это обращение продиктовано замыслом романа – сочинить романную версию мифа о Минотавре в лабиринте. Метафора – лабиринт – всемирная сеть. С помощью интернет-эстетики автор формирует поэтику. У героев нет имен, их заменяют ники, они общаются на языке чата. Это оказывает влияние на проблематику текста. Парадокс

текста – люди, общающиеся в интернете, пропагандирующие истинную, на их взгляд свободу. Лабиринт – метафора всей жизни человека, всего мира. Свобода сводится к мнимой возможности выбора.

В русской версии «Шлем ужаса» был издан сначала в аудиоварианте, а позже в виде книги. Текст практически один и тот же, за небольшими исключениями: один герой удачно переименован (из Сартрика он стал Сливом) и изъяты некоторые его реплики в ключевом диалоге. Так говорит об этом проекте сам В. Пелевин: «Это очень интересный проект издательства: всем участникам было задание: написать версию какого-нибудь мифа по своему выбору, в любой форме. Я попросил дочку своих знакомых итальянцев выбрать для меня миф, она долго думала, а потом прислала мне мэйл с одним единственным словом «Minotaurus» [7: 1].

«Шлем Ужаса» – это современное переложение мифа о Тесее и Минотавре, созданное в форме гипертекста, возникшего в пространстве Интернет-чата. Восемь существ, сами не знающие, где они, но повстречавшиеся на одной «нити» чата, из подсказок – собственных имен, снов деталей – догадываются, что кто-то поместил их в виртуальный лабиринт, где разыгрывается миф. Первые попытки переосмысления данного мифологического материала были предприняты еще в античности, но до настоящего времени так и не оформилось единого общепринятого мнения о мифе. И представленная синергетическая конструкция В. О. Пелевина – подтверждение тому.

К тому же это дополнительное доказательство того, что мифы являются источником сюжетов и образов во все времена развития искусства и что мифом может стать созданная автором новая реальность, которая моделируется в соответствии с законами прошлого. Таким образом, представленную художественную систему, каковой и является книга В.О. Пелевина «Шлем ужаса», целесообразно анализировать, на наш взгляд, в единстве ее интермедийных составляющих.

Библиографический список

1. Бел, М. Семиотика и искусствознание / М. Бел // Вопросы искусствознания. – 1996. – № 2 (IX). – С. 521–559.
2. Борисова, И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедийной поэтики / И. Е. Борисова. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
3. Борисова, И. Е. Понятие феномена интермедийности: вопросы искусствознания / И. Е. Борисова. – М., 1998. – С. 384–391.
4. Жиндеева, Е. А. Традиционное и инновационное в символике литературной сказки / Е. А. Жиндеева, Т. В. Уткина, А. Ю. Сметнева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2014. – Т. 16, № 2 (4). – С. 927–930.
5. Жиндеева, Е. А. Миф о советской эпохе в исполнении Вен. Ерофеева и М. Елизарова: опыт сравнительно-сопоставительного анали-

за двух произведений / Е. А. Жиндеева, Н. А. Дергунова // Гуманитарные науки и образование. – 2011. – № 1 (5). – С. 64–70.

6. Квятковский, А. П. Словарь поэтических терминов / А. П. Квятковский. – М., 1940.

7. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – М., 1999.

8. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М., 1976.

9. Пелевин, В. О. Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре / В. О. Пелевин. – М., 2005.

УДК 316.776.2
ББК 71.07

ПРИНЦИПЫ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ИМПРЕССИНГА

Е. В. Викторова

(Пенза, ПГУ)

PRINCIPLES OF SOCIAL APPROACH UNDER STUDY OF IMPRESSING

E. V. Victorova

(Penza, PSU)

Аннотация. Социокультурный подход к изучению импрессинга – значимого информационного воздействия социальной среды на формирующуюся личность – конкретизирован несколькими принципами, способствующими его исследованию как сложного биосоциокультурного феномена.

Summary. Impressing is the significant informational impact of the social environment on the emerging personality. In this research the sociocultural approach to the study of impressing is specified by several principles that contribute to its study as a biosociocultural phenomenon.

Ключевые слова: социокультурный подход, импрессинг, импринтинг, впечатление, социальное взаимодействие.

Key words: sociocultural approach, impressing, imprinting, impression, social cooperation.

Для социогуманитарных наук импрессинг – довольно новый предмет изучения, интерес к которому является следствием междисциплинарности современного научного знания. Изучение фено-

мена запечатлевания (обозначаемого термином «импринтинг»), берущее свое начало в этологии, наиболее активно осуществляется в рамках психологических наук, откуда транслируется на систему социгуманитарного знания в целом (где обозначается синонимичными терминами «импринтинг» и «импрессинг»). При этом интересующий нас феномен позиционируется как биосоциокультурный, исследование которого видится наиболее плодотворным в русле системного и социокультурного подходов. Основным принципам социокультурного подхода, соответствующим исследованию импрессинга с учетом его сложной природы, посвящена наша статья.

Первый из них – принцип рассмотрения психики человека как природно-культурного явления. Этот принцип является отправной точкой изучения импрессинга, с позиций социокультурного подхода. Согласно ему, импрессинг, природа которого, бесспорно, прежде всего психофизиологическая, невозможно изучать, «отвлекаясь от культурного контекста» [8: 294]. Более того, импрессинг, как явление, заключающее в себе то природное (наследственная база импрессинга), что развивается социально (факторы функционирования импрессинга) и становится культурным (результаты импрессинга), может быть охарактеризован, выражаясь словами М. С. Кагана, как «плод преобразования натуры культурой» [2: 162]. Такой взгляд на импрессинг, как феномен, который может быть рассмотрен как онтогенетически, так и филогенетически, отвечает одной из актуальных объяснительных концепций культуры, разработанной В. М. Межуевым. Согласно ей, взаимосвязь четырех социальных феноменов – человека, его личностного начала, деятельности и культуры – неразрывна [4: 57]. В соответствии с данной концепцией нами будут предложены и другие принципы социокультурного подхода к изучению импрессинга, находящиеся друг с другом в логической взаимосвязи.

Следующий принцип – принцип человека деятельного. Данный принцип позиционируется нами как один из основных в изучении импрессинга, результат которого – это активация заложенной в человеке устремленности к какой-либо деятельности. Подобная устремленность человеку свойственна изначально, поскольку, выражаясь словами Г. Селье, человеку необходимо «удовлетворить врожденную потребность в самовыражении», совершить то, для чего, как ему кажется, он рожден [6]. Выбор предназначения, по мнению В. Н. Сагатовского, человек совершает на доценностном

уровне случайно или на основе программы, заданной извне – биологически и/или социально [5]. Отсюда социокультурная трактовка импресси́нга как информационного воздействия социума на формирующуюся личность, оставляющего в ее сознании некий след, который характеризуется временной устойчивостью и способностью определять ценностные интенции личности и результативность которого вызвана тем, что воздействие активизирует наследственную предрасположенность личности и происходит в критические для онтогенеза периоды. При этом ценностные ориентации личности, интенции ее деятельности, в том числе (и особенно!) творческой, представляют собой социально значимый результат импресси́нга как механизма социализации, механизма социального взаимодействия.

Принцип социального взаимодействия, таким образом, логически обусловлен ходом теоретико-методологического обоснования импресси́нга как социокультурного феномена. Импресси́нг – это, как правило, результат взаимодействия людей друг с другом. Исключение составляют лишь импресси́нги, источником которых выступают, например, природа или искусство. При этом необходимо отметить, что общение с искусством как человеческим творением, хотя и опосредованно, но подразумевает взаимодействие реципиента с внутренним миром Художника. Поэтому, каким бы ни был источник импресси́нга, он являет собой то, что М. С. Каган называл «причудливо-амбивалентными связями, сетями духовных скрещений» [2: 37].

Продуктивности изучения импресси́нга способствует принцип взаимопроникновения культуры и социальности. Его суть состоит в «сдвиге в ракурсе рассмотрения» импресси́нга как феномена социализации, механизма социального взаимодействия [1: 29]. Такой теоретико-методологический взгляд на предмет исследования не должен «редуцироваться ни к человеческим отношениям в любой их форме, ни к культуре», но должен нацеливать на «переход между ними», на их взаимопроникновение [1: 29]. Подобный ракурс рассмотрения соответствует природе импресси́нга с его социальной непредсказуемостью, но высокой культурной ценностью его результатов. Кроме того, такой принцип нацелен на раскрытие сути человека «в его интеллектуальном, нравственном, творческом напряжении, направленном на развитие способностей обеспечивать

собственное воспроизводство, собственную выживаемость, жизне-
способность» [1: 29].

Исследование феномена импрессинга в системе отношений «природа-общество-культура», позволяет обнаружить, что аспект анализа «импрессинг-культура» сложнее и неоднозначнее, чем аспекты «импрессинг-природа» и «импрессинг-общество». Это связано со спецификой подобных взаимоотношений в системе «культура-человек», которая обусловлена, как отмечает М. С. Каган, наличием в самом понятии «человек» разных масштабных планов: общего, особенного и единичного» [2: 113]. Здесь необходимо возникает такой принцип социокультурного подхода, как принцип социокультурной эволюции человека. У С. Л. Франка читаем: «Для того чтобы ориентироваться в частных состояниях духовной жизни и понять их значение для ее целого, нужно знать постоянным общие условия жизни. Конкретно-сверхвременное бытие есть единство временного и вневременно-общего» [7: 31]. Согласно принципу социокультурной эволюции человека, импрессинг как социокультурный механизм существует во все исторические периоды наряду с иными – биологическими и социальными – механизмами. Подобный взгляд на импрессинг позволяет рассматривать его как связующее звено не только между жизнью индивидуальной и жизнью общественной, но между настоящим, прошлым и будущим общественной жизни в ее социокультурной обусловленности.

Библиографический список

1. Ахиезер, А. С. Философские основы социокультурной теории и методологии / А. С. Ахиезер // Вопросы философии. – 2000. – № 9. – С. 29–45.
2. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – М., 1996.
3. Лапин, Н. И. Социокультурный подход и социетально-функциональные структуры / Н. И. Лапин // Социологические исследования. – 2000. – № 7. – С. 3–12.
4. Межуев, В. М. Проблемы теории культуры / В. М. Межуев. – М., 1977.
5. Сагатовский, В. Н. Философия развивающейся гармонии : в 3 ч. / В. Н. Сагатовский. – СПб., 1999. – Ч. 3. – URL: <http://sofik-rgi.narod.ru> (дата обращения: 08.11.2018).
6. Селье, Г. Стресс без дистресса / Г. Селье. – М., 1979. – URL: <http://lib.ru/PSIHO/SELYE/distree.txt> (дата обращения: 08.11.2018).

7. Франк, С. Л. Духовные основы общества : сборник / С. Л. Франк ; сост. П. В. Алексеев. – М., 1992.

8. Шендрик, А. И. Теория культуры / А. И. Шендрик. – М., 2002.

УДК 130.2

ББК 71.08

ФЕНОМЕН РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ДЕФИНИЦИИ И СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ

В. С. Винокуров, Т. В. Винокурова

(Пенза, ПГУ)

THE PHENOMENON OF REGIONAL CULTURE: DEFINITION AND SUBJECT MATTER

V. S. Vinokurov, T. V. Vinokurova

(Penza, PSU),

Аннотация. Рассматриваются понятия «регион» и «региональная культура», приводятся их различные определения, сформулированные в исторических и культурологических трудах российских и зарубежных авторов. Авторы дают краткий исторический экскурс в историю понятия «регион» и смежных понятий.

Summary. The article studies the concept of "region" and "regional culture", provides their various definitions, formulated in the historical and cultural works of Russian and foreign authors. The authors give a brief historical insight into the history of the concept of "region" and related concept.

Ключевые слова: провинция, бытие культуры, культур-диалог, феномен региональной культуры.

Key words: region, province, cultural existence, cultural dialogue, phenomenon of regional culture.

Осознавая и переосмысливая бытие культуры на различных, особенно ключевых, этапах ее развития, мы можем более глубоко раскрыть и оценить проблемы современного культурфилософского спектра. Опыт бытования отечественной культуры исторически представляет собой чрезвычайно важную основу для изучения реализации и трансформации социокультурных моделей в начале

XXI в. В России, стране огромной по протяжённости, где соотношение центра к провинции значительно и по территории и по населению, говоря в региональном, провинциальном аспекте, можно говорить практически о стране в целом. Протяженность территории, слабые экономические и информационные коммуникации, экономическая и политическая подчиненность центру обуславливают дифференциацию культуры провинции и столичной культуры, что сказывается на форме и сути её воплощения и в провинции и в столице.

В течение многих столетий в регионах России (в том числе – и в Среднем Поволжье) продолжают процессы полилога этнокультур. И именно эта многомерность, многоаспектность культурного развития во многом определяет специфику формирования социокультурной среды в конкретном регионе. Исследователи всегда отмечали особую важность изучения этнокультурных взаимодействий. Так, Л. Н. Гумилевым этнос был определен как «явление, лежащее на границе биосферы и социосферы» [5: 5]; Ю. М. Лотман считал, что историю любого народа следует изучать и в качестве имманентного процесса развития, и как итог различных влияний извне, а в отрыве один от другого эти процессы только отдалят исследователя от истины [10]. М. Нечтер доказывает устойчивость этнической идентичности в современном мире, несмотря на процессы модернизации [20]. Термин «культур-диалог» был введен в научный обиход Е. А. Сайко и определен как «пространство общения дистанцированных переходных культур и методологическое решение в их исследовании, способствующее философскому раскрытию проблемы культурной реальности как множества разных реальностей <...> а вместе с тем как единой реальности культурного бытия» [13: 16]. В этом контексте представляется чрезвычайно важным изучать динамику и механизмы взаимопроникновения этнокультур на конкретной территории с целью выявить специфику культурного развития региона.

Необходимо отметить, что культурное бытие в каждом определенном регионе всегда обуславливается бытием отдельных личностей, на данной территории живущих. Предметно-событийный мир культуры региона не может существовать без человека – реального, наделенного своим комплексом индивидуальных черт. Вопрос личностного характера культуры ставился в России с начала прошлого столетия и получил оформление и систему понятий

в работах С. Л. Франка, И. С. Аксакова, П. В. Киреевского и некоторых других. Они развили его в русле философской идеи «соборности», которая понималась данными авторами как такой характер человеческих взаимоотношений, когда каждый индивид – это абсолютная ценность, но при этом он является открытой системой, образуя с другими личностями «свободное единение сынов церкви, <...> единения со своими братьями, со своим Спасителем» [9: 35]. Конечно, это касается не только единства церкви, потому что провозглашенная славянофилами идея общинности касается самых основ жизни русских людей – когда коллективное и глубоко личное сливаются, образуя гармонию, что и составляет духовно-философский базис культуры России. Так, философ В. С. Соловьев развил идею соборности в философское учение о всеединстве [14]. Н. Трубецкой снова обращается к понятию «соборность», создавая концепцию о «соборной природе сознания», которая базируется на учении Соловьева. Он определяет «соборную природу сознания» как «совпадение религиозного, нравственного и социального начал» [17: 160–171]. Названные составляющие соборности, «противостоящие как индивидуализму, так и социалистическому коллективизму» [17], создают оптимальные условия для развития региональной культуры.

Период 20–30-х гг. XX в. – время становления советской культурной модели – может дать богатейший материал для исследования и анализа в данном направлении. И внимание акцентируется, в первую очередь, на культуре регионов, поскольку в данный период она оказалась на самоокупаемости, по сути, не имея какой-либо существенной поддержки со стороны государственной власти, и ее развитие, таким образом, – это практически в полной мере заслуга самих регионов.

Термин «регион» на настоящий момент чрезвычайно широко распространен в научных и публицистических работах. Г. А. Аванесова и О. Н. Астафьева в своей монографии подробно изучают данное понятие [1]. Э. В. Баркова отождествляет термины «регион» и «провинция» [2]. Данный термин и его производные в основном фиксируются в документах официального характера и в научных работах. Рост популярности его использования можно объяснить все более активной «суверенизацией» на постсоветском пространстве. За понятием «регион» закреплено несколько четко сформули-

рованных, ставшими общепринятыми определений, которые можно найти в универсальных и специальных словарях-справочниках. Приведем основные его трактовки.

1. Регион как экономическое понятие – это:

«1) область, район; часть страны, отличающаяся от других областей совокупностью естественных и (или) исторически сложившихся, относительно устойчивых экономико-географических и иных особенностей, нередко сочетающихся с особенностями национального состава населения;

2) группа близлежащих стран, представляющая собой отдельный экономико-географический, или близкий по национальному составу и культуре, или однотипный по общественно-политическому строю район мира» [3].

2. Регион как географическая единица – это:

«1) отдельный экономико-географический или близкий по национальному составу и культуре, или выделяемый по определенным военно-стратегическим соображениям район мира (отдельно взятого государства);

2) часть территории РФ, обладающая общностью природных, социально-экономических, национально-культурных и иных условий» [15].

Но в современных исследованиях понятие «регион» приобретает уже и культурологическую семантику. И если в культурологических словарях данный термин еще не зафиксирован – например, ни П. С. Гуревич [8], ни Н. А. Ороев и Е. В. Папченко [12], ни А. И. Кравченко [7] не включают данное понятие в свои справочники, – то ряд авторов-культурологов уже вписывает термин «регион» в социокультурный контекст. Так, Н. В. Розенберг отмечает, что «социокультурная составляющая понятия «регион» выделяется как детерминанта общественного развития, исходя из следующих обстоятельств: во-первых, большинство действующих в социальной системе факторов представляют собой специфически человеческие способы деятельности, т.е. феномены культуры; во-вторых, все факторы, действующие в обществе или воздействующие на него (в том числе природные), даже в тех исторических ситуациях, когда они выходят на первый план, опосредованы общественной психологией» [16].

Следовательно, при исследовании региональной культуры применим междисциплинарный подход, поскольку, определяя ре-

гион как социокультурное явление, мы, так или иначе, опираемся на исторические, краеведческие, социально-психологические факторы.

Система представлений о региональной культуре находится сейчас в стадии активного формирования в научном дискурсе, так как несомненна теоретико-практическая важность данного процесса. На данный момент в гуманитарных дисциплинах сформировались основные подходы к понятию «региональная культура», определяющие ее как:

- систему культурных постоянных, которые обуславливают своеобразие художественных и духовно-нравственных представлений каждого региона [6: 339];

- источник отложенных инноваций [4: 37 – 38];

- особое социокультурное образование, имеющее комплекс эндогенных и экзогенных факторов своего развития [18: 74 – 94];

- специфическую форму бытия общества и индивида, которая имеет четкие пространственные границы и опирается на собственную ценностную систему и исторические традиции развития [11: 5–11].

Феномен региональной культуры воспринимается, таким образом, в качестве определенного рода общности, совокупности культурных взаимовлияний, при условии наличия системы ценностей, собственной ментальности, языка, условий и предпосылок для экономического и духовного развития. Необходимо также отметить, что логика и специфика развития региональных культурных традиций имеет две детерминанты: с одной стороны, это «генеральная линия», векторы, заданные «центром», «столицей» (которому многие исследователи, в частности, Т. А. Чичканова, противопоставляют «регион» и «провинцию», ставя знак равенства между ними [19]), а с другой – опора на представление о культуре как уникальной форме бытия человека в конкретных историко-географических условиях [16]. И, согласно второму вектору, культура региона выступает как особое явление, она обладает уникальным набором свойств, своеобразием возникновения, развития и бытования. И изучение региональной культуры – это необходимое условие для восприятия и исследования национальной культуры в целом, а также для осознания значимости региона и его представителей на каждом изучаемом этапе истории.

Библиографический список

1. Аванесова, Г. А. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика / Г. А. Аванесова, О. Н. Астафьева ; Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. – М., 2004.
2. Баркова, Э. В. Пространственно-временной континуум в онтологии культуры / Э. В. Баркова. – Волгоград, 2002.
3. Большой экономический словарь / под ред. А. Н. Азрилияна. – М., 2002.
4. Вишняцкий, Л. Б. Феномен «отложенных инноваций» и вопрос о механизме развития культуры в преистории / Л. Б. Вишняцкий // Третий Российский культурологический конгресс с междунар. участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» : тез. докл. и сообщений. – СПб., 2010. – С. 37–38.
5. Гумилев, Л. Н. Древняя Русь и Великая Степь / Л. Н. Гумилев. – М., 1989.
6. Звягинцева, М. М. Константные мифогемы Региональной культуры / М. М. Звягинцева // Третий Российский культурологический конгресс с междунар. участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» : тез. докл. и сообщений. – СПб., 2010. – С. 339.
7. Кравченко, А. И. Культурология : учеб. пособие для вузов / А. И. Кравченко. – М., 2003.
8. Гуревич, П. С. Культурология: элементарный курс / П. С. Гуревич. – М., 2013.
9. Лосский, Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский. – М., 1991.
10. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб., 2001.
11. Мурзина, И. Л. Культура Урала: очерки становления и развития региональной культуры : учеб. пособие / И. Л. Мурзина. – Екатеринбург, 2006. – С. 5–11.
12. Ороев, Н. А. Понятийный словарь по культурологии / Н. А. Ороев, Е. В. Папченко. – Таганрог, 2005.
13. Сайко, Е. А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века / Е. А. Сайко. – М., 2004.
14. Соловьев, В. С. Сочинения : в 2 т. / В. С. Соловьев. – М., 1988. – Т. 1.
15. Словарь терминов МЧС. – М. : EdwART, 2010.
16. Розенберг, Н. В. Социокультурная составляющая понятия «регион» / Н. В. Розенберг // Аналитика культурологии. – 2005. – № 4.

17. Трубецкой, Н. С. Верхи и низы русской культуры: (этническая основа русской культуры) / Н. С. Трубецкой // Исход к Востоку : сб. ст. / под ред. и со вступ. ст. О. С. Широкова. – М., 1997.

18. Фоминых, О. Б. Региональная и провинциальная культура: некоторые характеристики / О. Б. Фоминых // Время культуры в региональном пространстве : сб. науч. тр. / под ред. Д. Н. Маслюженко. – Курган, 2010.

19. Чичканова, Т. А. Развитие российской провинции: культурологический подход / Т. А. Чичканова. – Самара, 1997.

20. Hechter, M. Towards a theory of ethnic change / M. Hechter, D. B. Grusky. – San Francisco : Social Stratification, 1994.

УДК 82.091
ББК 83.3(2)64

ТРАНСФОРМАЦИИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ТЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Т. Н. Козина

(Пенза, ПГУ)

TRANSFORMATION OF CHRISTMAS SUBJECT IN A MODERN PROSE

T. N. Kozina

(Penza, PSU)

Аннотация. Исследуются некоторые процессы трансформации рождественской темы на примере жанра рождественского рассказа. Анализируя отдельные произведения этой тематики, автор показывает, что современные писатели фиксируют процесс социальной аномии, а также такую модификацию рождественского жанра, как смыкание рождественской и пасхальной парадигмы.

Summary. The article examines the processes of transformation of the Christmas theme on the example of the genre of the Christmas story. Analyzing several works on this subject, the author shows that modern writers record the process of social anomie, as well as a modification of the Christmas genre like the closing of the Christmas and Easter paradigm.

Ключевые слова: восстановление обрядности, рождественский рассказ, трансформация, социальная аномия, смыкание.

Key words: regeneration of ritualism, Christmas story, transformation, social anomie, closure.

Возрождение годового православного круга, восстановление прежней обрядности способствовали появлению новых произведений рождественской тематики. Среди культурных текстов встречаются традиционные, в которых национально-религиозная самобытность выходит на первое место в системе ценностных приоритетов (В. Н. Крупин «Зимние ступени», Д. В. Щелоков «Перед Рождеством»). Время действия в них точно вписывается в жанровые рамки. Мотив любви к ближнему становится частью мира, созданного писателями.

Мотив Рождества входит в рассказ Д. В. Щелокова «Перед Рождеством» (2008) через сильную позицию текста. Он звучит в названии и, появляясь в первом абзаце и в конце текста, организует кольцевую композицию произведения. Рама текста дает золотое обрамление мрачной картине жизни российской деревни.

Описание подготовки героини к празднику создает радостное, приподнятое настроение: «Солнце путалось в измороженном, затянутом льдом окне и искрилось в елочной мишуре между фрамугами. Александра Герасимовна, раскрасневшаяся на крепком морозце, вошла в избу и положила на выбеленный подоконник сломленную ветвь огненной звенящей рябины, отошла к дверям посмотреть на праздничное убранство» [3: 25].

Вера героини движет ее поступками. Завершив убранство дома, Александра Герасимовна спешит купить продукты для праздничного стола. В пустой деревне зимуют двое – она и её сестра Клавдия. Родственницы живут в разных домах, почти не общаясь. Только доброта, смирение и терпение Александры Герасимовны создают видимость каких-то взаимоотношений. Она покупает и приносит необходимые продукты больной Клавдии.

Рождественское чудо воссоединяет сестер. Пережитое Клавдией сильное волнение из-за долгого отсутствия героини заставляет её забыть прежние обиды и сделать ответный шаг навстречу родной сестре, ожидавшей примирения долгие годы. Как это и должно быть согласно жанровым канонам Праздник Рождества преображает и ее душу.

Но в большей части современных произведений рождественской тематики наблюдаются различные жанровые модификации. Фиксируя процесс социальной аномии, авторы (М. А. Бонч-Осмоловская «Рождественский романс», В. Ф. Семенов «Рондо на день Рождества Христова», Л. Е. Улицкая «Приставная лестница»)

показывают, что в условиях современного социокультурного кризиса он ведет к варваризации общества.

В. Ф. Семенов дает своему рассказу необычное название «Рондо на день Рождества Христова» (2008). Сильная позиция заглавия влияет на композицию текста. Слово «рондо» указывает на главенство библейских эпизодов и мотивов в замысле автора, на подчиненность им современных эпизодов текста. Сцены из Евангелия написаны ритмизированной прозой, каждый образ зримо и ярко выписан. Прием ретардации, характерный для ранних эпических форм, также подчеркивает центральное положение библейских сцен.

К композиционной особенности рассказа относится удвоение центрального события – убийство детей. Принцип дубликации можно объяснить тем, что это событие, напрямую связанное с идеей произведения, выявляет расчетливую сущность современного мира. Нельзя говорить о зеркальном отражении сюжетобразующего события. В евангельских эпизодах солдаты выполняют жестокий приказ, а в современных сценах потенциальные матери добровольно убивают детей.

Рефреном становится мотив Рождества Христова, перебивающий диалоги героинь. Название определяет точное время действия рассказа – 7 января. Указание на время действия присутствует в тексте: «На улице грязь. Рождество и... грязь. Какая плохая зима!» [2: 10].

Рассказ имеет кольцевую композицию: евангельская тема начинается и завершает произведение. В экспозиции дано описание той ночи в Вифлееме, когда родился Христос. Автор в собственный текст вводит цитату из Евангелия: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человецех благоволение!» (Лк. 2, 14).

Местом действия выбран роддом, а точнее – палата, где лежат четыре женщины после операции аборта. У героинь рассказа говорящие имена: Вера, Надежда, Любовь, Софья. Основная композиционная форма речи – диалог, из которого становится известна жизненная ситуация персонажа. В монологах героинь присутствуют аллюзии на библейские образы, эпизоды, понятия.

Прямая речь обнажает циничность и озлобленность отдельных персонажей. Прозаик вводит в ткань произведения вульгаризмы, бранные слова, доводя описываемую ситуацию до абсурда. На первый взгляд кажется, что чудо не происходит. Оба повествова-

тельных плана (евангельский и современный) трагичны. В древней части рассказа все остается исторически точным; современный план – дает надежду на чудо: в героинях пробуждается совесть. В сценах из современной жизни автор выступает как мастер эпизода. С помощью точных деталей и фраз он точно передает атмосферу эпохи начала 1990-х годов.

Другие прозаики (Б. П. Екимов «Праздник») через модификацию рождественского жанра исследуют деперсонализацию бытия, являющуюся результатом пренебрежения уникальностью человеческой личности. Проявлением еще одной модификации классического жанра становится изменение способа восприятия пространства и времени. С целью создания более точного отражения реалий эпохи писатели (В. С. Токарева «Рождественский рассказ», Л. Е. Улицкая «Капустное чудо») переносят события в иную временную плоскость. Моделируя культурную картину мира, изменяющую способы восприятия времени и пространства, прозаики (М. А. Бонч-Осмоловская «Рождественский романс», Л. Е. Улицкая «Путь осла») переводят скрытые смыслы на вербальный уровень, обнажая мотив распространения Евангелия по всей земле. Феномен смыкания рождественской и пасхальной парадигмы (Д. М. Володихин «Доброволец», Р. У. Хуснутдинова «Рождество в зоне», Д. В. Шаманский «Рождество») становится проявлением способности евангельских мотивов быть духовно организующей основой деятельности героев.

В романе Д. М. Володихина «Доброволец» (2007) события Гражданской войны описаны «с точки зрения» корниловской армии. Сбережение добровольцами традиций православия особенно полно проявляется в сцене празднования Рождества.

В Сочельник отменили расстрел большевика: «Нельзя губить человека в светлый праздник: порвутся невидимые, но крепчайшие нити, сдерживающие наш космос от окончательного падения» [1: 88]. Согласно приказу ротного пленного вывели за околицу и отпустили.

В день Рождества Христова капитан Алферьев приказывает выстроить добровольцев еще затемно. Смертельно уставшие, голодные люди высказывают недовольство. Алферьев произносит небольшую торжественную речь:

– Тут нет ни одного иерея на много верст во все стороны... И никому в этой степи не будет ни праздничной службы, ни молеб-

на. Но я хочу, чтобы вы помнили: все наши драки, вся наша кровь и даже отсутствие харчей – еще не главное. Сегодня родился наш Спаситель, терпевший за нас и вознесшийся на небеса, смерть поправ. И души наши ждет вечная жизнь, даже если тело подстрелят и проваливается оно в сугробе до весны, сами знаете... Вот о чем надо помнить. Вот самое главное [1: 88].

Затем все присутствующие прочитали молитву «Отче наш». После слов:

– Корниловцы! Поздравляю вас со светлым праздником Рождества Христова! [1: 91], добровольцы разошлись по хатам. В том доме, где ночевал Денисов, был накрыт праздничный стол. Вероятно, капитан выстроил воинов не только для поздравления, но и для того, чтобы дать возможность порученцам подготовить приятный сюрприз. Увидев праздничный стол, один из офицеров произнес:

– Вот вам и чудо... [1: 91].

В православном понимании вечности жизни добровольцы черпали силы для дальнейшей борьбы.

На рубеже XX–XXI вв. появляются как произведения, отвечающие всем классическим жанровым канонам, так и трансформирующие основные универсалии. Следуя сложившейся в XX в. традиции, современные прозаики закрепляют нехарактерное для рождественской прозы время действия. Модифицируется время, но при этом сохраняются все содержательные стилистические и духовно-нравственные характеристики рождественского жанра.

Во многих произведениях события происходят в новогоднюю ночь или в какой-то другой день календарного года. Есть группа рождественских рассказов, в которых авторы также отступают от канонического времени действия, она объединена общим принципом развития сюжета. В подобных произведениях доминирует мотив объединения людей разных национальностей чувством христианской любви, распространения Евангелия по всей земле.

В некоторых современных рождественских рассказах находит отражение процесс изменения канонических жанровых признаков. Отдельные авторы сумели увидеть и зафиксировать в своих произведениях процесс социальной аномии. Это состояние выражается в отчужденности человека от общества, апатии, разочарованности в жизни, преступности.

В современной рождественской прозе намечается еще одна тенденция развития: писатели вводят архетип Воскресения. Таким

образом подчеркивается особая значимость Пасхи для культуры русского народа. Благодаря этому акценту в рождественских рассказах звучит мотив вечной жизни, который мощным аккордом завершает финал.

Библиографический список

1. Володихин, Д. М. Доброволец / Д. М. Володихин. – СПб., 2007.
2. Семенов В. Ф. Черный квадрат / В. Ф. Семенов. – М., 2008.
3. Щелоков, Д. В. Перед Рождеством : рассказ / Д. В. Щелоков // Наш современник. – 2008. – № 1. – С. 25–31.

УДК 7.011
ББК 85.19

ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Л. Н. Мешкова

(Пенза, ПГУ)

ETHICAL PROBLEM IN THE SYSTEM OF MODERN ART

L. N. Meshkova

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассматривается то, как процессы, происходящие в современном искусстве, влияют на расширение систему взаимоотношений искусства и этики.

Summary. The article discusses how the processes that occur in modern art, affect the expansion of the relationship system of art and ethics.

Ключевые слова: современное искусство, этика, перформанс, искусство взаимодействия, кураторство.

Key words: modern art, ethic, performance, the art of relationship, supervisory control.

Традиционно, когда речь идет о взаимоотношениях этики и искусства, прежде всего, обращают внимание на роль искусства в процессе воспитания и социализации личности, на нравственную

проблематику как важнейшую часть содержания произведения искусства. В истории эстетики всегда обсуждались вопросы соотношения этического и эстетического, искусства и морали. Доминирующая позиция по этим вопросам отражена в учебной литературе по эстетике, где отмечается, что «искусство является специфическим и потому незаменимым средством осмысления моральных проблем, пропаганды этического идеала, нравственного воспитания человека» [5: 339].

В поле проблемы «искусство и этика», помимо обсуждения моральной составляющей в содержании художественных произведений, входило осмысление личности художника, его нравственной ответственности за результаты художественного творчества. Так, Ж. Маритен отмечал, что, хотя искусство и мораль образуют два автономных мира, тем не менее между ними есть связь, которая осуществляется через человека, через деятельность художника. Ж. Маритен, говоря о нравственных задачах художника, вводит понятие художнической совести и заключает, что «первая ответственность художника есть ответственность перед своим произведением» [6: 173].

Таким образом, сложившаяся в истории эстетики этическая проблематика включала в себя, в первую очередь, рассмотрение вопросов нравственного воздействия искусства и моральной ответственности художника. Конечно, подходы к анализу этих вопросов могли быть различны.

Изменения, которые стали происходить в сфере художественного творчества с начала XX в., появление новых форм художественных практик повлияли на расширение этической проблематики в области искусства. Остановимся на двух моментах.

Первое – это трансформация системы взаимодействия между автором, произведением и аудиторией в связи с появлением и распространением таких арт-практик, как перформансы, хэппенинги, инсталляции.

Истоки перформанса восходят к коллективным действиям футуристов и дадаистов, к концу 1940-х г. он превращается в полноценный, признанный художниками вид искусства, а в 70-х г. прошлого века перформанс получает окончательное признание как самостоятельное средство художественного выражения. Некоторыми из причин обращения в послевоенные годы молодых художников к перформансу были недовольство культурными и социальными

процессами в Европе и США, непринятие господствующих ценностей, коммерциализация различных сфер жизни, в том числе, и художественной. Художники стремились найти новые средства коммуникации с публикой, которые позволили бы напрямую выразить свои идеи. В перформансе «видели средство преодоления отчуждения между исполнителем и зрителем – ведь тот и другой одновременно испытывали на себе его действие» [4: 189]. Именно близкая, практически отсутствующая дистанция между художником и зрителем позволяет вовлечь последнего в художественный процесс, причем не только психологически, но порой и физически.

С помощью перформансов современные художники выражают свое беспокойство за состояние мира, откликаются на происходящие события, заставляют задуматься над острыми социально-политическими противоречиями. Приведем несколько примеров.

Откликом на трагические события 11 сентября 2001 г. стали несколько перформансов. Ширин Нешат представила в 2002 г. постановку – соединение видеоарта и перформанса – под названием «Логика птиц». В основу постановки легла иранская поэма XII в., пересказ которой приобрел характер метафоры об индивидуальной и коллективной ответственности. В этом же году другая художница Марина Абрамович показала работу «Дом с видом на океан». Двенадцать дней она находилась в галерее на ярко освещенной платформе, куда вели лестницы с острыми ножами вместо ступеней, и поэтому спуститься не было возможности. В течение этого времени она постоянно пребывала на глазах у зрителей, при этом голодала и пила только воду. Но это было не просто самоограничение, а попытка заставить зрителей задуматься о времени, а также об отношениях между художником и аудиторией. «Дом с видом на океан» – это не первая работа Абрамович, связанная с политическими событиями. Реакцией на балканские события 1990-х г., перекличкой с происходящими этническими чистками на Балканах стал представленный на Венецианской биеннале в 1997 г. перформанс «Балканское барокко». В течение нескольких дней Абрамович отскребала и отмывала сваленные в кучу говяжьи кости, распевая народные балканские песни. Как отмечает искусствовед и критик Р. Голдберг, «произведения Нешат и Абрамович доказали, что с помощью живого перформанса можно передать множество разных сюжетов, охватить разные слои истории, одновременно вызвав сильную, глубокую реакцию зрителей» [3: 282].

Одними из самых сильных по воздействию перформансов являются те, где автор в качестве инструмента использует самого себя, свое тело. Вновь в качестве примера обратимся к деятельности Марины Абрамович. Ее перформанс «Ритм 0» (Rhythm 0), показанный в Неаполе в 1974 г., вошел в историю данного вида арт-практики. Собравшимся зрителям Абрамович предложила себя в качестве объекта воздействия. Для этого на столе были разложены различные предметы от безопасных и нейтральных до оружия. Если вначале зрители с осторожностью дотрагивались до нее, то уже к началу третьего часа ее одежда была срезана с тела при помощи бритвенных лезвий, на коже появились порезы. Более того, к ее голове был приставлен заряженный пистолет, но другой участник забрал оружие и завязалась драка. Когда закончился перформанс, который длился шесть часов, Абрамович пошла по направлению к выходу. И тогда, как вспоминает она сама, публика кинулась прочь, боясь реального противостояния. Данный перформанс исследует пассивно-агрессивное поведение в отношениях между людьми, заставляет заглянуть в самого себя, в свои темные уголки души, задуматься о границах личной ответственности и давления толпы. Когда речь идет об этой работе Абрамович, вспоминается известный афоризм Ф. Ницше: «Культура – это лишь тоненькая яблочная кожура над раскаленным хаосом».

Происходящие в современном искусстве процессы предполагают новое переосмысление взаимосвязи этического и эстетического, границ искусства и действительности. Проявлением этого является так называемая «эстетика взаимодействия» (Николя Буррио), где в художественной практике акцент ставится на сфере межличностных отношений. К «искусству взаимодействия» принадлежит, в частности, деятельность Рикрита Тиравании. Произведения Тиравании нельзя отнести к визуальному искусству. Зрителям он предлагает ситуации и модели отношений и стремится объединять людей с помощью своих работ. Известность пришла к нему в 1990 г., когда по его инициативе одна из нью-йоркских галерей была превращена в большую кухню, где на протяжении всей выставки художник и посетители готовили и ели тайскую еду. На его выставке в 2015 г. в Москве в Музее современного искусства «Гараж» в рамках инсталляции можно было поиграть в настольный теннис, напечатать на футболке изречение художника или съесть пельмени. Н. Буррио, анализируя подобные арт-практики, отмечает: «Все бо-

лее художник сосредоточивается на *взаимодействии*, которое может установиться у зрителей его произведения и благодаря его произведению, а также на изобретении новых моделей социальности. Подобные творческие задачи определяют не только идеологическую или практическую сферу, но также и новые формальные параметры произведения» [2]. В результате статус «художественной формы» обретает сфера межличностного взаимодействия, а различная совокупность способов встреч и конституирования отношений становятся эстетическими объектами, поддающимися самоценному освоению.

Распространение и институционализацию группового и социально ангажированного творчества историк и критик современного искусства К. Бишоп выделяет как одну из наиболее значимых художественных тенденций последних лет [1], которую называет «социальным поворотом». Художники могут в своих проектах обращаться к историческим и политическим событиям, что заставляет участников и зрителей осмыслить свою позицию и обсуждать свое отношение к этому событию или ситуации. Но именно это вызывает беспокойство у К. Бишоп. Она отмечает, что искусство сводится к поводу или контексту, а не к тексту самого произведения, а «в центре обсуждения и оценки творческих процессов решающими оказываются преимущественно критерии этического характера» [1]. Поэтому, если произведение окажется с художественной точки зрения слабым и неинтересным, но затрагивает проблемы ответственности и защиты социальных прав, то «кто может бросить упрек добродетельному искусству, которое способствует упрочению социальных связей и содействует человеческим устремлениям к лучшей жизни?» [1]. В таком случае художественная критика становится невозможной. Более того, сами понятия «эстетическое» и «художественное» проблематизируются.

Другой важный момент, повлиявший на расширение этической проблематики в области искусства, стало появление института кураторства.

Кураторская деятельность выросла из деятельности хранителя музея, историка искусства, художественного критика. Профессиональные задачи куратора – создание выставочных и исследовательских проектов, написание профессиональных искусствоведческих, критических и теоретических текстов. Формирование кураторства как осознанной практики принято связывать с организацией

Харальдом Зеemanом выставки «Когда отношения становятся формой» («When Attitudes Become Form») в Бернском кунстхалле в 1969 г. С 1987 г. в Европе начинается профессиональная подготовка специалистов-кураторов. С этого момента кураторская практика стала как сферой для профессионального развития, так и академической дисциплиной. В настоящее время куратор встроен в систему современного искусства.

Одним из важных моментов профессионального самоопределения является формирование профессиональной этики, этического кода. Неслучайно вопрос об этике куратора активно обсуждается исследователями и практиками кураторской деятельности: В. Мизиано, С. Бурхановой-Хабазе, П. Гиленом, Мигелем А. Эрнандесом-Наварро и др. Они обращают внимание, что этическая составляющая кураторской деятельности отражена в самом названии, так как слово «куратор» происходит от латинского слова *curare* – «забота, попечение». Подчеркивается, что в кураторской деятельности общечеловеческая и профессиональная этика оказываются неразрывно связанными.

В. Мизиано выделяет коммуникативный характер кураторской практики, отмечает, что ее успешность зависит от коммуникативных навыков и социального обаяния куратора, от умения создать особый эмоциональный режим общения [7]. Кроме того, куратор постоянно находится в состоянии выбора. Именно он несет ответственность за выставку перед художником и публикой.

Сложную и многозадачную с точки зрения нравственности позицию куратора выявляет Мигель А. Эрнандес-Наварро. Куратор в своей работе должен удовлетворять требования, во-первых, институции, с которой он сотрудничает, во-вторых, произведения и, в третьих, публики. Эти требования он должен объединить и упорядочить наилучшим образом. Куратор исполняет роль посредника, а выставка понимается как место контакта и столкновения различных этических требований. Особая значимость придается именно требованию произведения. «Именно забота о произведении, ответственность за него перед публикой и перед институцией – основная, первичная функция куратора» [8], – подчеркивает Наварро. Именно от куратора зависит пространство интерпретации произведения. «Учитывать этические требования произведения – значит обеспечивать возможность высказывания, заложенного в произведении, и его связи с другими высказываниями, сохраняя все множество интерпретаций» [8].

В тоже время исследователи отмечают ситуацию этической неопределенности, в которой оказывается куратор. Куратор, организуя новую выставку, каждый раз оказывается в иной ситуации и вынужден «экспериментировать» со своими возможностями. Вопрос кураторской этики «становится вопросом понимания собственной позиции: тех уникальных ограничений, которые она накладывает, и тех перспектив, которые предлагает» [3]. Поэтому, как отмечает Саша Бурханова-Хабадзе, для куратора «“ответ” на вопрос об этике ... никогда не будет однозначным» [3].

Итак, процессы, которые происходят в сферах художественного творчества и функционирования художественной системы, с одной стороны, заставляют переосмысливать такие «классические» проблемы, как взаимоотношение искусства и аудитории, соотношение художественного и этического в произведении, а, с другой, ставят новые задачи перед исследователями современных художественных практик.

Библиографический список

1. Бишоп, К. Социальный поворот в искусстве / К. Бишоп // Художественный журнал. – 2005. – № 58–59. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/30/article/509> (дата обращения: 18.11.2018).
2. Буррио, Н. Эстетика взаимодействия / Н. Буррио // Художественный журнал. – 1999. – № 28–29. – URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2808.htm> (дата обращения: 18.11.2018).
3. Бурханова-Хабадзе, С. Этика куратора как этика «не в полном смысле» / С. Бурханова-Хабадзе // Художественный журнал. – 2017. – № 102. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/60/article/1245> (дата обращения: 18.11.2018).
4. Голдберг, Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг. – М., 2015.
5. Золкин, А. Л. Эстетика / А. Л. Золкин. – М., 2010.
6. Маритен, Ж. Ответственность художника / Ж. Маритен // Само-сознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 171–207.
7. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. – М., 2014.
8. Эрнандес-Наварро, М. А. Требования куратора: об этике преданности / М. А. Эрнандес-Наварро // Художественный журнал. – 2011. – № 83. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/195> (дата обращения: 18.11.2018).

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ТОПОГРАФИЯ МОСКВЫ
КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА
А. Н. ОСТРОВСКОГО**

Д. Н. Рожкова

(г. Саранск, МГПИ)

**LITERARY TOPOGRAPHY OF MOSCOW AS A CULTURAL
PHENOMENON OF CREATIVITY A. N. OSTROVSKY**

D. N. Rozhkova

(Saransk, MSPI)

Аннотация. Раскрывается своеобразие изображения быта Москвы на примере пьес А. Н. Островского, дается топографическая характеристика изображаемой в произведениях местности. Город рассматривается как социально-нравственная система, обусловленная единством представления всех сословий общества.

Summary. The article deals with the example plays A. N. Ostrovsky originality of images of everyday life in Moscow, provides a topographic feature in the works to draw the terrain. The city is seen as a socio-ethical system, caused by the unity of representation of all classes of society.

Ключевые слова: социальный тип, образ города, топография Москвы.

Key words: social type, the image of the city, topography of Moscow.

Возрастающий интерес к урбанистической теме и к выявлению культурообразующих и художественных функций образа города в литературном произведении привели к серьезным изменениям в анализе художественного текста и требуют терминологического и методологического подкрепления.

Формирование общего теоретического представления о литературной топографии как особом явлении в отечественном культурном процессе способствует, на наш взгляд, обоснованию нового подхода к анализу ряда, как классических произведений, так и образцов современной литературы. Предложенный нами режим рассмотрения художественных образцов позволяет дополнительно обратиться к гендерным, аксиологическим, культурологическим и другим видам комментариев.

С одной стороны, предложенная нами идея не нова. Вспомним, что в основе такого подхода лежат принципы, разработанные отечественным сравнительно-историческим литературоведением, представленным трудах М. М. Бахтина [1], А.Н. Веселовского [2], В. М. Жирмунского [5], В. И. Тютю [17] и др. Научно значимыми в попытке формирования научной идеи для нас являются труды классиков отечественного литературоведения (например, В. В. Виноградов [3], Ю. Н. Тынянов [16], Д. С. Лихачёв [9], Ю. М. Лотман [10], Б. О. Корман [7]); работы ведущих историков отечественной литературы (Т. М. Колядич [6], Н. Л. Лейдерман [8], И. С. Скоропанова [13] и др.), исследования отечественных теоретиков литературы (например, Н. Д. Тмарченко [14], Б. В. Томашевский [15] и др.). С другой – нами не выявлено точного и четкого определения даже самого термина «литературная топография». До настоящего времени не определены границы понятия, его предположительная структура и разновидности.

Для нас ценным является возможность рассмотреть особую сложившуюся константу, которую мы называем «литературная топография» как некую единую систему, обнаружение которой возможно за счет анализа совокупности изображения того или иного города (местности) в значительном количестве художественных текстов. Но такая объективная трансляция действительности нами связывается с выделением внутренних резервов понимания градоизображения за счет сопоставления «узнаваемой», хорошо знакомой информации читателю и авторского восприятия не столько конкретного населенного пункта, а сколько его атмосферы.

Иллюстрацией к нашим теоретическим рассуждениям стал анализ литературного наследия А. Н. Островского, москвича по рождению и воспитанию, мастера слова, искусно рисующего картины московской жизни. Но при этом мы отдаем отчет в том, что московские улицы и переулки, бульвары, набережные и отдельные дома являются местом действия многих произведений данного автора.

Город А.Н. Островского «населен» бесчисленными литературными героями, миром невидимым, но реальным. С его нравами и обычаями и предлагает знакомство писатель. По нашему убеждению, практически любая пьеса А. Н. Островского – это своеобразный путеводитель по городу. В пьесах А. Н. Островского перед

читателем и зрителем предстает буквально вся география Москвы. Для автора это важно. Здесь московские улочки и бульвары, строения и окрестности выступают не только как место действия (это для А. Н. Островского само собой разумеющееся), но и как особый мир, характеризующийся особой социально-бытовой атмосферой.

А. Н. Островский застал еще аристократическую Москву 1840-х г.: блестящую, роскошную, изысканную, владелицу огромных земельных и лесных угодий. К 1870-м г. дворянство утратило политическую власть и экономическое господство, сохранив в основном только внешний лоск. Появляются и новые черты, доминирование которых страшит и удручает А. Н. Островского. Дворянская честь уступает место стремлению во чтобы то ни стало приумножить денежное состояние. Смысл жизни многих московских семейств заключается в устройстве если уж не на доходное место, то непременно тогда будущего семейного счастья дочек, сынков, племянников и племянниц. И все-таки деньги не могут завладеть этим миром, их силу и власть исследует А. Н. Островский в ряде пьес. В комедии «Не всё коту масленица» драматург сумел показать, что деспоты, обладающие непомерным богатством, грешащие вседозволенностью, существуют зачастую из-за покорности и пассивности своих жертв, что среди простых людей зреет и вырывается наружу резкий протест.

Москва в произведениях драматурга предстает перед читателем (зрителем), прежде всего, воплощением общерусских начал, определяющих особенности России. Изображая социальные характеры Москвы, писатель обличает ее пороки. Представителям интеллигенции живётся нелегко, но они ненавидят произвол и насилие, стоят на позициях служения Родине.

Социальные типы, выведенные А. Н. Островским, взяты драматургом из реальной жизни. Его пьесы – подлинная энциклопедия русской жизни второй половины XIX в., где Москва выступает не просто столицей нашей страны, она – душа России. Именно эту душу так хорошо знает и любит, несмотря ни на что, А. Н. Островский.

Нами отмечено, что наряду с изображением жизни хлебосольной столицы писатель создает топонимический образ уездного города, полностью противопоставленный образу Москвы. Именно в таком городке разворачиваются события комедии «Не в свои сани не садись», в тексте которой отчетливо прослеживается антонимия, контраст-

ное явление в парадигме «уездный город – Москва», перерастающее в открытую оппозицию.

И происходит это, прежде всего потому, что герои писателя в своих каждодневно нескончаемых заботах и хлопотах, в своих служебных и семейных вопросах, словом, в своей повседневности оказываются вовсе не чуждыми общих понятий и идей о долге, чести, справедливости и любви к Родине. Все эти незыблемые константы проявляются в характерах пьес Островского с минимальной периодичностью, но с величайшей амплитудой охвата топографического пространства, когда именно в данный момент, здесь и сейчас, в живой реальности произнесенное слово и совершенный поступок подтверждают свою истинность и цену, выходя значительно дальше рамок предполагаемого локуса.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.
2. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М., 1986.
3. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М., 1961.
4. Жиндеева, Е. А. Авторский комментарий как «путеводитель» читателя в системе организации художественного текста / Е. А. Жиндеева, В. В. Шигуров // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 3. – С. 127–130.
5. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л., 1977.
6. Колядич, Т. М. Русская проза XXI века в критике: рефлексия, оценки, методика описания / Т. М. Колядич, Ф. С. Капица. – М., 2010.
7. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск, 1992.
8. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература : в 3 кн. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М., 2011.
9. Лихачев Д. С. Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.) / Д. С. Лихачев. – М. ; Л., 1962.
10. Лотман, Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. М. Лотман. – URL: <http://aptechka.holm.ru>
11. Островский, А. Н. Пьесы / А. Н. Островский. – URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0050.shtml

12. Островский, А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. / А. Н. Островский ; под ред. Г. И. Владыкина, А. И. Ревякина, В. А. Филиппова. – URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0068.shtml
13. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – М., 2001.
14. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2014.
15. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 1996.
16. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М., 1984.
17. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М., 2009.

УДК 791.43/45
ББК 85.373(2)

КОМИЧЕСКОЕ В ФИЛЬМАХ Я. А. ПРОТАЗАНОВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ СМЕХА А. БЕРГСОНА

Г. Н. Рябова

(Пенза, ПГУ)

THE COMIC IN Y.A. PROTAZANOV'S FILMS IN THE CONTEXT OF LAUGH OF A. BERGSON

G. N. Ryabova

(Penza, PSU)

Аннотация. В контексте концепции смеха А. Бергсона анализируются приемы, использовавшиеся режиссером Я. А. Протазановым, для создания комического эффекта в кинокомедиях 1920-х гг.; рассматриваются объекты комического; характеризуется отношение власти к кинематографу и комедиям.

Summary. In the article, in the context of A. Bergson's laughter concept, the techniques used by the director Y.A. Protazanov, to create a comic effect in the comedy film of the 1920s; the article also considers objects of comic and characterizes the attitude of government to the cinema and comedies.

Ключевые слова: кинокомедия, комическое, смеховая культура.

Key words: comedy film, comic, laugh culture.

Я. А. Протазанов – один из первых отечественных режиссёров, стоявших у истоков российского кинематографа. Он работал в разных жанрах, в том числе комедийном. Режиссёр обратился к этому жанру еще до революции. Писатель, журналист и сценарист М. С. Арлазоров отмечал, что за 1914 г. Я. А. Протазанов снял 19 фильмов, из них 7 комедий и фарсов [2: 54].

В двадцатые годы им были сняты три комедии: «Закройщик из Торжка» (1925), «Процесс о трёх миллионах» (1926) и «Дон Диего и Пелагея» (1927). М. Н. Алейников определил их как комедии характеров и нравов, и в этом была отличительная особенность творчества режиссёра Я. А. Протазанова [1: 128].

На первое десятилетие советской власти приходится становление российского кинематографа как вида искусства, хотя еще до революции были основаны киностудии, снимались игровые фильмы. Однако это были лишь первые шаги. Известный советский режиссёр, сценарист и теоретик кино А. В. Мачерет писал, что 1920-е гг. отличались исключительно бурным развитием отечественного кинематографа [7: 215]. Ему вторил другой советский сценарист М. Ю. Блейман: «Рождались не только советская теория монтажа, не только новая теория языка кино одновременно с этим языком, не только новый публицистический стиль советской кинематографии. Прежде всего рождалось новое величественное содержание этого искусства, его революционный пафос, его революционная страсть» [9: 9].

Начало XX в. характеризуется активным творческим поиском в различных видах искусства. После революции эта тенденция не только не ослабела, но и усилилась. В культурное творчество включались широкие слои населения. Этот процесс продолжался около десяти лет. Формировался облик новой культуры, её язык. В культурную жизнь советской России входили новые имена. Всё это было характерно и для развития кинематографа. Но кинематограф, в отличие от других видов искусства, не имел глубоких традиций. Он ещё только обретал свои специфические черты, вырабатывал свою технику актёрской игры, приёмы режиссуры. Ещё даже не была осознана роль режиссёра. Так, Л. З. Трауберг вспоминал, что когда в 1918 г. он впервые попал на кинофабрику в Одессе и встретился с режиссёром, то в его сознании возникло убеждение: «ниже этого чина никого на фабрике нет...» [8: 18].

Вместе с тем новая власть быстро осознала значение кинематографа в современном обществе и его возможности в формировании общественного и индивидуального сознания. Нарком просвещения А.В. Луначарский в своих статьях и устных выступлениях неоднократно воспроизводил ленинскую идею о том, что самым важным из всех видов искусств для большевиков является кино [6: 23]. Выступая в декабре 1922 г. на X Всероссийском съезде Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов, А. В. Луначарский отмечал, что «кино, как орган политической пропаганды, научной пропаганды, как здоровое развлечение масс и даже как источник дохода, – есть громадное дело» [4: 87]. И в резолюцию съезда нарком просвещения предложил внести пункт о кинематографе. Он звучал в следующей редакции: «Съезд обращает самое серьезное внимание всех органов советской власти, а также наркомпроса на огромное агитационное и просветительское значение, которое может и должна приобрести кинематография для широких масс населения. Съезд предлагает наркомпросу принять немедленно меры к развитию этого дела в духе, соответствующем интересам культурного и политического развития рабочих и крестьян» [4: 208]. Из приведённого документа видно, какое место отводилось кинематографу в первые годы советской власти.

А. В. Луначарский обращал внимание и на роль кинокомедий в советском обществе. Он отмечал, что у кинематографа огромные возможности для создания комических эффектов [6: 207]. У наркома просвещения был свой взгляд на феномен смеха. Знаком был А. В. Луначарский и с концепцией смеха А. Бергсона, которую он анализировал в своей статье «Кинематографическая комедия и сатира» (1931). Размышляя над идеями французского мыслителя о групповом смехе, о смехе над другим, советский нарком убежденно заявил о существовании классового смеха. Он писал: «В классовом обществе смех дифференцируется: может быть примеряющим и может быть боевым, жестоким» [6: 195]. Из этого А. В. Луначарский делал вывод, что смех может быть оружием. «В особенности страшен смех, – писал он, – как социальное орудие, если он получает движение не сверху вниз, а снизу вверх» [6: 195]. Смех раба над господином страшнее, по мнению А. В. Луначарского, чем смех (насмешка) господина над рабом. Поэтому такое большое значение новая власть придавала комедиям, которые должны были не просто

развлекать, но и «бить» по остаткам старого строя, бичевать недостатки нового.

Работа кинематографистов получила государственную поддержку, но одновременно наметилась тенденция к ограничению свободы творчества. Государство выступало главным заказчиком в сфере искусства, в том числе кинематографа. Я. А. Протазанов стал первым режиссёром, снявшим агитационный фильм. Это была комедия «Закройщик из Торжка». Главная задача, которая была поставлена Наркоматом финансов перед сценаристом и режиссёром, это пропаганда государственного займа. Фильм имел большой успех как у публики, так и у критиков. Газетные рецензии, как писал М. С. Арлазоров, единодушно утверждали, что наконец-то появилась советская кинокомедия [2: 145]. Новым было то, как справедливо отмечал М. Н. Алейников, что Я. А. Протазанов опирался не на аттракционы и комедийные ситуации, а на характер героев [1: 128].

Следующий фильм был снят Я. А. Протазановым по роману итальянского писателя Умберто Нотари «Три вора» и назывался «Процесс о трех миллионах». Заметим, что Я. А. Протазанов нередко обращался к литературным произведениям. Комическое в этом случае во многом определялось сюжетом и содержанием оригинального произведения, мастерством писателя. В то же время комические эффекты создавались и талантом режиссёра. От его прочтения и интерпретации литературного произведения зависело восприятие комедии зрителем. Но работа над фильмом «Процесс о трёх миллионах» требовала от режиссёра особого творческого подхода, так как сюжет романа был известен советскому зрителю по театральным постановкам. Кроме того, в 1923 г. на основе данного романа режиссёром П. И. Чардыниным был снят фильм «Не пойман — не вор». Комедия Я. А. Протазанова отличалась более яркой сатирической направленностью даже по сравнению с романом.

Комедия, как и предыдущая, имела большой успех у публики, однако вокруг неё разгорелись споры критиков. Одни усмотрели в ней пропаганду западного образа жизни, другие наоборот характеризовали комедию как острую сатиру. Интересно замечание А. В. Луначарского, который отметил художественную сторону: «в наших относительно убогих условиях возможна такая бравурная, такая мажорная, такая искрящаяся постановка чисто западной по своему стилю ленты...» [6: 142]. Нарком просвещения также обра-

тил внимание на социальную направленность комедии. «Массовая сцена в суде – писал А. В. Луначарский, – при всём своём фарсовом характере, является одной из самых острых нот социальной сатиры в массовом порядке, какие когда-либо звучали с экрана» [6: 142].

В 1927 г. на киностудии «Межрабпом-Русь» Я. А. Протазанов снял очередную комедию «Дон Диего и Пелагея». В ней, по выражению самого режиссёра, он стремился показать своих современников «в их бытовом и социальном окружении – живых и волнующих людей нашего волнующего времени» [2: 182]. Примечательно, что в основе сюжета фильма лежал фельетон известного в те годы журналиста А. Зорича. Фильм был с одобрением встречен и зрителем, и критикой. Рецензенты единодушно отмечали, что это был первый опыт социальной комедии, «первый серьёзный шаг в сторону советской комедии-сатиры» [2: 190].

Во всех этих работах режиссёр использовал разные приёмы для создания комического эффекта. Во-первых, это по классификации А. Бергсона, комизм форм и движений. Комизм форм проявился, на наш взгляд, в костюмах персонажей. С претензией на элегантность костюм Пети Петелькина («Закройщик из Торжка»), выразительные лохмотья и «обстановка жилища» Тапиоки («Процесс о трех миллионах») – всё это комизм формы. И. Ильинский вспоминал о внешнем облике закройщика: «Ходил он у меня ловкой походкой на кривых ногах, в невысоких сапожках, в брюках галифе, в шляпе канотье, в детском галстучке. Шевелюра была несколько непокорная» [5: 253].

М. С. Арлазоров отмечал, что Я. А. Протазанов был очень требовательным режиссёром, для него не было мелочей. «Костюм Тапиоки, – вспоминал писатель, – долго молотили камнями, добиваясь абсолютной достоверности живописных лохмотьев. И добились. Однажды, возвращаясь со съёмок, Ильинский прошёл через торговый базарчик в Ялте. Его приняли за настоящего вора» [2: 149].

К формам комического, по нашему мнению, следует отнести неправильные черты лица, причёски, карикатурность внешности героев. Особенно комичными выглядят персонажи И. Ильинского: Петя Петелькин, Тапиока.

«Позы, жесты и движения человеческого тела, – писал А. Бергсон, – смешны постольку, поскольку это тело вызывает в нас представление о простом механизме» [3: 26]. Для немого кинематографа использование данного приёма было оправданно, так как вы-

разительная мимика и гримасы, жесты персонажей позволяли лучше передать не только характер героев, но и сущность происходящего. Простецкое выражение лица Пети, его бесшабашность, контрастировали с томностью и хитростью Меланьи Ивановны Ширинкиной. Не менее выразительна мимика Каскарильи и Норис, жены банкира Орнано («Процесс о трех миллионах») в сцене в спальне, когда томность и сладострастие в позе героини сменяются сначала испугом, а затем интересом. Кинематограф, по сравнению с театром, давал актёрам и режиссёрам большие возможности в выражении комического через мимику. И. Ильинский вспоминал: «...силой техники я легко могу подать зрителю игру одного моего глаза, одной брови, чего почти невозможно достигнуть в театре» [5: 252]. И таких примеров множество в комедиях Я. А. Протазанова. В фильме «Дон Диего и Пелагея» «оживает» книжная иллюстрация, а в конце фильма – бюст М. И. Калинина, он смеётся.

К другим приёмам комического движения относится, по мнению А. Бергсона, автоматизация жизненных явлений. «Внедрение механического в природу и автоматическая регламентация общественной жизни – вот два типа забавных эффектов, к которым мы приходим» [3: 36]. Такой приём был использован Я. А. Протазановым в сцене суда над Пелагеей Дёминой («Дон Диего и Пелагея»).

Во-вторых, для создания комического эффекта, по А. Бергсону, используются комические положения и комические речи. Комическое повторение и снежный ком [3: 50, 54]. При этом комическое повторение может быть, как указывает А. Бергсон, повторением слов, фраз или повторением ситуаций (положений) [3: 50, 60].

Приём снежного кома мы видим в комедии «Закройщик из Торжка», когда следим за перемещениями облигации и возвращении её в конечном итоге к Пете.

Успех комедий Я. А. Протазанова М. Н. Алейников объяснял тем, что комедийная ситуация у режиссёра никогда не противоречила правде человеческого характера [1: 129]. Комическое характера А. Бергсон связывал с косностью и автоматизмом. «Человек комичен, когда идёт автоматически по своему пути, – писал французский философ, – и не думает, что может столкнуться с другими людьми. Тогда является смех, чтобы избавить его от рассеянности и вывести из мечтательности» [3: 85].

Такой приём мы встречаем во всех трёх комедиях Я. А. Протазанова. Мечтательный Петя Петелькин совершенно не подозрева-

ет, какие планы вынашивает его хозяйка Меланья Ширинкина. Меланья в свою очередь не предполагает сопротивления со стороны Пети, она уверена, что сможет женить его на себе. Комичны её томные вздохи, взгляд, устремлённый на двух воркующих голубей. Пелагея Дёмина не видит за собой административного проступка, поэтому с недоумением смотрит на начальника станции. А на его указание на объявление о том, что запрещается ходить по путям без пропусков, старушка отвечает: «Мы не читатели, батюшка». Начальник же жил, как сообщают зрителю титры, героическими образами прошлого. Выполнение должностных обязанностей отрывало его от грёз и фантазий и выводило в действительность, что вызывало раздражение.

Использовал А. Я. Протазанов и инверсию, когда изменяется положение персонажа на прямо противоположное. Например, в финале комедии «Процесс о трёх миллионах» бывший мелкий воришка Тапиока был обворован бродягой. Это режиссёрская находка, поскольку в романе У. Нотари такого эпизода нет.

Наконец, комическое может быть заключено в словах и фразах. «Фраза, слово обладают независимой способностью вызывать смех», – писал А. Бергсон [3: 68]. Фильмы 1920-х гг. ещё не имели звука, речь персонажей, авторские комментарии были представлены в титрах. Одни из них просто констатируют факты, поясняют намерения персонажей; другие содержат оценочные суждения иронического или сатирического характера. Метко «сказанное» в титрах слово привлекало внимание зрителей. Например, реплика в комедии «Дон Диего и Пелагея» «Только такая сво.. сво... своевольная личность» вызывает смех и у современного зрителя.

Из трёх рассматриваемых нами комедий «Дон Диего и Пелагея» отличается своей сатирической направленностью. Причем объектом сатиры становятся самые разные люди: начальник станции, участники судебного процесса над Пелагеей, сторож сельсовета Мироша, обыватели, служители культа, журналист из города, чиновники-бюрократы. Главным объектом сатиры, безусловно, является бюрократия как явление.

Действия суда механистичны, судьи формально следуют букве закона. В обвинении начальника станции звучит чудовищное преувеличение. «Сегодня, гражданин судья, – заявляет начальник станции – она перешла рельсы... Завтра она поезд с детьми под откос пустит... А потом и вовсе кассу ограбит...» (Прим. Рябовой Г. Н. –

здесь и далее цитаты титров фильма «Дон Диего и Пелагея»). Затем это преувеличение усиливается. Публика с интересом слушает дело. Глуховатая старуха говорит разбитной девице о Пелагее: «Кассу ограбила, да детей на покосе побила...».

Бесшабашный неграмотный сторож сельского совета охотно раздает всем желающим газеты на самокрутки. При этом успокаивает: «Не рви из-под рук, на всех хватит... Слава тебе, Господи, пишут, не гуляют». Так же, нисколько не задумываясь, он пускает на самокрутку и повестку Пелагеи Дёминой, что усугубило положение последней. Пелагею в связи с тем, что она не явилась по повестке, отправляют в город под охраной милиционера. На что соседки замечают: «Ишь повели... За хорошие-то дела, небось не поведут».

Сатирически выведены образы попа и попадьи, к которым дед, муж Пелагеи, обратился за помощью. Богатая обстановка дома контрастирует с убогостью жилища Дёминых. Чтобы умиловить служителя культа старик протягивает деньги из своих дореволюционных запасов. На что попадья гневно восклицает: «Ты, что же, старый хрыч, царскими платишь... Бога обманываешь...».

Комичным представлен журналист, приехавший из города собирать материал о деревенской жизни. При этом он не имел ни малейшего представления о сельском хозяйстве и деревенском быте. На всё, что показывают журналисту комсомольцы, он отвечает: «Очень мило». С видом знатока спрашивает о свёкле: «Озимая или яровая?». В трактовке образа журналиста кроется, пожалуй, противопоставление города и деревни; работников физического труда и интеллигенции. Здесь явное преувеличение.

Бюрократия выведена в различных образах. Подражает, вероятно, председателю сельского совета сторож Мироша. Самого председателя зритель не видит в фильме. Но важным и надутым выглядит сторож, принимая деда, беря у него взятку в виде пяти яиц. С видом знатока достаёт он толстую книгу, «Лечебник домашних животных», и многозначительно говорит деду: «Статью разыскать надо». Таким образом, слово даже в немых кинокомедиях использовалось для создания комического эффекта.

Кинематограф вырабатывал и свои специфические приёмы комического, применяя замедленную и обратную съёмку, крупный план, монтаж. Однако можно утверждать, что в значительной степени данный вид искусства прибегал к тем приёмам комического,

которые уже были выработаны в предшествующие эпохи и осмыслены теоретиками искусства.

Библиографический список

1. Алейников, М. Н. Яков Протазанов / М. Н. Алейников. – М., 1961.
2. Арлазоров, М. С. Протазанов / М. С. Арлазоров. – М. : Искусство, 1973.
3. Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. – М., 1992.
4. Десятый Всероссийский съезд Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и казачьих депутатов (23–27 декабря 1922 г.). Стенографический отчёт с приложениями. – М., 1923. – URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/10873-desyatyy-vserossiyskiy-sezd-sovetov-rabochih-krestyanskih-krasnoarmeyskih-i-kazachih-deputatov-23-27-dekabrya-1922-goda-stenograficheskiy-otchet-s-prilozheniyami-m-1923#mode/inspect/page/5/zoom/5>
5. Ильинский, И. Сам о себе / И. Ильинский. – М., 1973.
6. Луначарский, А. В. О кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы / А. В. Луначарский. – М., 1965.
7. Мачерет, А. В. Художественные течения в советском кино / А. В. Мачерет. – М., 1963.
8. Трауберг, Л. З. Фильм начинается... / Л. З. Трауберг. – М., 1977.
9. Шкловский, В. Б. За сорок лет. Статьи о кино / В. Б. Шкловский. – М., 1965.

Раздел 2. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 908
ББК 76.032

У ИСТОКОВ ПЕНЗЕНСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Н. М. Инюшкин

(Пенза, ПГУ)

THE ORIGIN OF PENZA TELEVISION

N. M. Inyushkin

(Penza, PSU)

Аннотация. Речь идет о первых шагах пензенского телевидения, людях, стоявших у его истоков и определивших не только направления деятельности, но и сам облик областного телевидения.

Summary. The article deals with the first steps of the Penza television, the people who stood at its origins and determined the activities as well as the appearance of the regional television broadcasting.

Ключевые слова: пензенское телевидение, первые кинооператоры и тележурналисты.

Key words: Penza television, first cameramen and TV journalists.

Начало телевидения в СССР относится к 1939 г. Однако оно ограничивалось Москвой и Ленинградом и было совсем не массовым и даже после войны фактически могло приниматься только в столичных городах и в нескольких близких от них населённых пунктах, куда провели радиорелейные линии.

В Пензенской области первые телепередачи увидели не в региональном центре, а в районном городе Каменке. Именно там мастер Каменского ГПТУ Б. В. Шумов при содействии завода «Белинксельмаш» сумел организовать малый телевизионный центр, начавший вещание 10 марта 1958 г. В Пензе же в ту пору ещё только возводили телевизионную башню. Строительство этого самого высокого городского объекта начали в 1957 г., и только 15 октября 1958 г. Пензенская студия телевидения вышла в эфир.

В чём же виделись областному руководству задачи местного телевидения, каковы были структура и кадровый состав, в чём заключались особенности деятельного бытия нового провинциального средства информации?

Наверное, целесообразно начать с последнего вопроса. Особенность главная заключалась в том, что зримого и регулярно воспринимаемого предмета подражания у пензенских телевизионщиков не было. Что и как показывают, о чём рассказывают московские опытные коллеги – большой секрет. Ведь телесигнал из Центра до провинции просто не доходил. Всё нужно было решать и делать самим.

Конечно, то самое областное, в первую очередь, партийное начальство новый канал воздействия в пропагандистских, воспитательных, развлекательных целях не игнорировало, но дальше общих указаний или критических замечаний дело не шло.

Так кто же должен был делать и делал первые шаги на неизведанном пути, какие характеристики можно дать начальному кадровому составу, его профессиональным подразделениям?

Базисным фрагментом этих подразделений были люди, которые определяли содержание телепередач, информационную в широком смысле систему того, что мог увидеть пензенский телезритель.

Поскольку специалистов этого ответственного дела тогда ещё нигде не готовили, работу такую взяли на себя местные журналисты, до того трудившиеся в областной прессе.

Первым директором Пензенской студии телевидения стал Владимир Иванович Кирюшкин. Журналист, писатель, драматург, родившийся в 1921 г. в селе Давыдовка Саратовской губернии, ныне Колышлейского района Пензенской области. Окончив в 1940 г. Колышлейскую среднюю школу, работал литсотрудником в районной газете, а затем и её редактором. С 1951 по 1955 г. возглавлял областную газету «Молодой ленинец». Работа газетная сочеталась с учёбой и литературным творчеством. Владимир Иванович закончил в 1955 г. Литературный институт имени А. М. Горького, был к этому моменту автором трёх книг для детей. К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова Пензенское телевидение показало его пьесу «А он, мятежный...» (1964). На сцене областного драматического театра шли пьесы В. И. Кирюшкина «Родное крыльцо», «Три дня в августе», «В мятежный год».

Владимир Иванович был старшим не только по должности и по возрасту среди пензенских тележурналистов, хотя опытом в газетной и жизненной сфере обладали ещё несколько сотрудников, также занимавших руководящие посты на студии. Почти ровесник Кирюшкина, Борис Филиппович Едалин, прошедший Великую Отечественную войну, дважды раненый, пришёл на телевидение главным редактором в 1961 г., руководя до того тем же «Молодым ленинцем». Журналистская работа не была новым делом для А. В. Соколова, В. Г. Беликова, И. И. Пономарчука, Ю. И. Кривошеева. И всё же опыт писания для прессы был недостаточен для эффективного творчества в инновационной сфере телевидения. Творчество такое не всегда удавалось, но коллектив студии, разделённый на редакции, каждая из которых занималась определённой тематической сферой, практически повседневно учился соединять возможности слова написанного и произносимого, изображения на экране, музыкального сопровождения и продуманного композиционного соединения этих элементов.

Всё отмеченное означало, что помимо определяющих содержание передач редакторов должны были быть и режиссёры, кинооператоры, телеоператоры, фотографы, художники, звукорежиссёры и операторы, осветители и, конечно, дикторы.

Первым диктором на Пензенском телевидении была Татьяна Мартынова, в замужестве Преснякова. Специального образования у неё не было, но была симпатичная молодость, природой данное умение произносимыми в кадре словами привлекать к себе зрителей. Когда приходилось идти по улице рядом с Татьяной, эффект обычно был изрядный. Встречные обязательно оборачивались, а если шёл не один человек, то звучало: «Смотри, смотри, телевидение идёт!»

Ещё раз скажу, что у талантливого и привлекательного первого диктора, не было специального образования. Эта характеристика касается и тех, кто на провинциальном пензенском телевидении избрал упомянутые выше различные сферы деятельности. Режиссёрами новостных, общественно-политических, связанных с экономикой, художественных, музыкальных, детских передач были люди, иногда имевшие опыт актёрской работы в театрах, гуманитарное образование, но всегда относившиеся к новому делу с интересом и даже увлечением.

Кинооператоры, телеоператоры, фотографы, художники, обеспечивавшие видеоряд передач студии телевидения, не были закреплены за отдельными редакциями. Диапазон отображаемого и на кино-, фотоплёнке, в рисунке был чрезвычайно широк, хотя и здесь не всегда была специальная профессиональная подготовка. Выручали и опыт работы в смежных сферах деятельности, и желание молодых создателей телекартинки быть на должном уровне.

По части опыта самой заметной фигурой был кинооператор Владимир Петрович Гришин. Пензяк, родившийся в 1927 г., окончил заочно факультет журналистики при ВГИКе. Работал фотокорреспондентом газеты «Молодой ленинец». В 1951–1960 г. корреспондент фотохроники ТАСС по Пензенской области. Придя на студию телевидения одновременно со мной в 1960 г., Владимир Петрович трудился на должности кинооператора до 1990 г. С его участием были подготовлены более 20 кино- и телефильмов о жизни, природе и людях Пензенского края.

Ну, а молодёжь с кинокамерами в руках представляли такие небесталанные люди, как Г. Белоцерковский, Е. Финогеев, Е. Дмитриев. Всё это были люди, с которыми мне пришлось трудиться вместе с первых шагов на не всегда лёгких телевизионных дорогах.

Партийное и советское руководство быстро вошло во вкус телеинформации с разного рода собраний, пленумов и т.д. Кинокамеры в ту пору были во время съёмки совсем не тихими, но привыкали и к этому и даже гордились, что событие снимают на плёнку. Естественно, подобные сюжеты были малой частицей на кино- и фотоплёнку попадавшего. Впервые автору этих строк пришлось без малого каждый день выезжать в колхозы и совхозы, особенно во время посевных или уборочных работ. Вообще, главными героями теленовостей были не участники неких ЧП, а люди труда – хлеборобы, животноводы, передовики промышленных предприятий и строек.

Замечу, что каждый приезд телевизионщиков в район был для хозяев событием не только экзотическим, но и приятным.

Журналистов в теленовостях было трое, они менялись, и вот как-то одним из них стал интеллигентный молодой человек с университетским образованием Саша Сычёв. Приехал из Сибири, в Пензе женился и нашёл работу не совсем по специальности. Как-то старший редактор дал ему поручение найти какую-нибудь новость, разбавляющую сплошные производственные сюжеты. Саша

задумался, а я ему случайно посоветовал позвонить в родильный дом. Может, тройня или двойня у кого появилась. Сычев позвонил, спросил именно так. Затем пауза и ... «Ребята, у меня жена двойню родила!» Вот как полезно искать необычную информацию.

Но кроме трогательных смешных неожиданностей были и такие, за которые приходилось порой тоже неожиданно «получать по шапке». Об одном таком случае и о человеке интересном, с ним связанном, расскажу поподробнее.

Была в совхозе «Надеждинский» Сердобского района кукурузовод Любовь Никитична Перегудова. Возглавляемое ею звено получило с каждого из 80 гектаров по 140 центнеров сухого зерна в початках, 797 центнеров массы с початками. Урожай отличный!

Таким же было мнение партийного руководителя страны, азартного сторонника повсеместного кукурузоводства Н. С. Хрущёва. Выступая на межрегиональном собрании в Воронеже, Никита Сергеевич публично выделил и похвалил Любу Перегудову из Пензенской области.

Понятно, что вернувшаяся из Воронежа Любовь Никитична стала в Пензе центром общественного внимания. Срочно отправившись на собрание, проходившее в здании драмтеатра, я сумел с одобрения начальства пригласить, кстати, очень симпатичную молодую девушку выступить вечером на Пензенском телевидении.

Люба согласилась, и вот пришли минуты прямого эфира – ведь до видеозаписей нашей технике было ещё далеко. Всё содержание краткого выступления мы с Перегудовой обговорили и, пожелав успеха, я поднялся к студийному пульта. «Внимание, эфир!» В кадре улыбающаяся Люба, все сидящие за режиссёрским пультом довольны и готовы слушать объявленную диктором передовую землячку, которую так похвалил Н.С. Хрущёв. И вдруг после улыбки наша гостья, о которой первым лицом страны было сказано: «Молодец, Люба!» – никаких слов не произносит. Сидит молча, а потом совершенно неожиданно машет рукой в сторону телекамеры. Режиссёр с нарастающей тревогой поворачивается ко мне, чтобы решить, как быть дальше. Своё молчание Перегудова не нарушила, но ещё через несколько секунд отмахивания камеру пришлось выключить.

На другой день в обкомовском кабинете досталось по полной программе. Не Любе, конечно, а студийному руководству и мне как организатору.

Парадокс, но именно необходимость самим решать проблемы, порожденные и технической отсталостью, и отсутствием канала связей с Центральным телевидением, стимулировала самостоятельность творческого поиска.

Телевизионные постановки, не копирующие театральные спектакли, осуществляемые по оригинальным сценариям местных литераторов, вызывают и сегодня восхищение смелостью воплощений и показом в прямом эфире. Наличие таких более или менее регулярных показов не исключало, конечно, демонстрации на пензенском канале художественных и документальных фильмов. Определённое место в программе занимала снятая на плёнку, рассылавшаяся из Москвы по регионам информация о недавних событиях в стране.

Ну, а как быть, когда происходило нечто выдающееся в масштабах страны и мира, о чём радио уже известило, а всем интересной именно видеоинформации провинциальное телевидение показать оперативно не может? Где выход?

На всю жизнь осталась гордость за то, что автору этих строк в великий для всей человеческой истории день посчастливилось такой выход найти.

Итак, на календаре 12 апреля 1961 г. Старший редактор новостей, надев резиновые сапоги, собирается в район, чтобы осветить ход весенне-полевых работ. И вдруг взволнованный голос московского радиодиктора торжественно и радостно сообщает о полёте в космос Юрия Алексеевича Гагарина.

Как же быть нам, пензенским телевизионщикам редакции новостей? Собрались в кучку и решили попытаться воспользоваться связями кинооператора Владимира Гришина, имевшего знакомых в фотохронике ТАСС. И вот под обещанный москвичам коньяк договорились, что пришлют они нам по фототелеграфу портрет первого космонавта. Радиотелеграф в Пензе незадолго до того открыли, и наша машина помчалась на улицу М. Горького, где он располагался.

С каким волнением вошёл я в тёмную комнату, где при неярком красном свете в жидкость проявителя был погружён белый лист, присланный из Москвы. Несколько секунд, и вот уже буквально начинается проявляться лицо с замечательной улыбкой. Это он, Юрий Гагарин, которого сегодня смогут увидеть и пензяки! Ура!

С волнением и радостью получивши портрет космонавта и сев в машину, решился, может быть, на мальчишеский шаг. Когда мы

ехали вверх по Московской, сенсационное фото было прикреплено к лобовому стеклу машины, а я, открывши дверцу, кричал: «Гагарин, Гагарин!» Каким радостным эхом отозвалась этим же словом центральная улица Пензы!

Однако, думалось, что только показать портрет первого в мире космонавта по телевидению мало. И вот мы с режиссёром Григорием Гениным заказываем по телефону город Гжатск (ныне Гагарин) и просим соединить с домом, где жили родные Юрия Алексеевича. Магнитофон к телефону подключили, радостные до слёз голоса записали, но выяснили и характерную для советских времён деталь: о полёте Гагарина близкие ему люди узнали лишь по радио.

Была и еще одна славная страница в истории пензенского телевидения – сатирический журнал «Фитиль». Каждый день, разбирая почту, сотрудники Пензенской студии телевидения отбирали пачку писем. На конвертах написано: «Пенза, студия телевидения, «Фитилю». Но доходили письма и с более лаконичным адресом: Пенза, «Фитилю».

Первые серьёзные попытки регулярно давать сатирические материалы сделала редакция «Последних известий».

Но одно дело отдельные сатирические сюжеты и совсем другое – целый журнал. Признаемся: ободряющим толчком для нас послужила весть о создании московского «Фитиля» в кино. Тогда и самые ярые противники обратились в нашу сатирическую веру и вместе с нами проголосовали за создание журнала.

Первым делом, конечно, нужно было дать имя новорождённому. Споров было множество. Руководство студии чуть было не решилось впервые за всю историю Пензенского телевидения выдать материальное вознаграждение за самое удачное название. Но премия так и не была присуждена. Сроки поджимали, и когда до выхода журнала в эфир оставалось несколько дней, мы остановились, наверное, не на самом оригинальном названии – «Телевизионный Фитиль».

В 1962 г. было выдано в эфир одиннадцать номеров журнала. Но прежде чем начать рассказ о нашем скромном опыте, несколько слов о кредо «Фитиля». Перед выходом первого номера члены редколлегии твёрдо договорились: критика должна быть совершенно конкретной, невзирая на лица, какую бы должность они ни занимали. У такой точки зрения были противники. Они говорили: критика

отдельных конкретных недостатков и непорядков – это стрельба по воробьям. Надо, де, критиковать не людей, а явления.

Надо, отвечали мы. Но вы представьте себе: сидит бюрократ перед телевизором, чаёк попивает и посматривает в собственное удовольствие историю про некоего безымянного бюрократа. Вы что же думаете, в нём совесть заговорит? Едва ли! Коли уж весь строй нашей жизни не вытравил из него бюрократа, то вряд ли один фельетон, пусть острый, но без адреса, его исправит. А назовите его по полной паспортной выкладке: с фамилией, именем и отчеством, да ещё с должностью, вот тут-то ему будет не до чаёв.

Или, когда совнархоз критикуется вообще, то большая ли от этого польза делу? В одних только совнархозовских коридорах заплутаешься, от номеров комнат в глазах зарядит. А ведь сидит где-то в кабинете за трёхзначным номером имярек, виновник безобразия. Его за ушко да на солнышко – вот тогда польза будет.

Победила точка зрения сторонников конкретной критики.

И ещё решили: во что бы то ни стало добиваться действительности каждого выступления «Фитиля». Уже со второго номера обязательно завести рубрику «Фитиль помог».

Появление телевизионного фельетона, какими бы достоинствами он ни обладал, – это только начало борьбы за устранение недостатков. Главное же заключается в действительности сатирического материала. «Фитиль» добился, что ни одно его выступление не оставалось без ответа.

Успешная деятельность «Фитиля» была отмечена Почётными грамотами обкома КПСС и Гостелерадио СССР. О его опыте рассказано в книге «Сатира и юмор на телеэкране», вышедшей в Москве. Один из фельетонов целиком приведён в «Справочнике журналиста». Нашёл наш «Фитиль» отражение и в большой науке – о нём говорится в кандидатской диссертации «Эстетическая сущность и социальная функция сатиры», которую защитил в ГИТИСе один из первых редакторов журнала, неизменный его автор Н. Инюшкин, ныне профессор Пензенского пединститута.

Таким образом, у истоков пензенского телевидения стояли молодые талантливые люди, энтузиасты, которые не имели профессиональных знаний, поскольку телевидение было новым делом. Однако несмотря на это пензенское телевидение было важным источником информации для жителей области. Выхода некоторых передач, таких, например, как «Фитиль», ждали.

ОТРАЖЕНИЕ СЛАВНЫХ ПОБЕД РУССКОГО ФЛОТА В КАРТИНАХ И. К. АЙВАЗОВСКОГО

Е. А. Бойко

(Пенза, ПГУ)

REFLECTION OF VICTORY OF RUSSIAN NAVAL FORCES IN THE PAINTINGS OF I. K. AYVAZOVSKY

E. A. Boyko

(Penza, PSU)

Аннотация. Описывается вклад И. К. Айвазовского в развитие русской живописи. Художник считается основоположником маринизма. Многочисленные батальные полотна И. К. Айвазовского прославляют героев-моряков, отважно защищавших свое Отечество. Его творчество помогает хранить память о славных боевых традициях военно-морского флота.

Summary. The article describes the contribution of I. K. Aivazovsky to the development of Russian painting. The artist is considered as the founder of the Marinist school. Numerous battle paintings of I.K. Aivazovsky are glorifying seamen-heroes who bravely defended their Fatherland. His works help to preserve the memory of the glorious martial traditions of the naval forces.

Ключевые слова: маринизм, русская живопись, батальный жанр, военно-морской флот.

Key words: the Marinist school, russian pictorial art, battle genre, naval forces.

Развитие романтического пейзажа связано с именем Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900). Его юношеские годы прошли в Феодосии, у моря, которое определяло весь уклад жизни будущего живописца. С детских лет юному художнику были близки люди, сражавшиеся со стихиями. Быт и природа родных мест навсегда запечатлелись в детской душе. Под влиянием крымской природы у него проснулся интерес к искусству. Где бы ни находился Айвазовский, как бы заманчивы ни были перспективы жизни в столице, мастер всегда стремился вернуться в Крым.

Айвазовский стал основоположником маринизма в русской живописи. На протяжении двухсот лет творчество художника при-

влекает внимание мировой общественности, пользуется любовью знатоков искусства и вызывает удивление у профессионалов. Глубокими корнями оно связано с искусством мастеров пейзажа XVIII и начала XIX вв. А формирование его проходило под знаком русской культуры. В свою очередь, искусство Айвазовского, оказало благотворное влияние на развитие русской живописи. Можно сказать, что вся национальная маринистическая живопись выросла и прошла становление на почве, подготовленной трудами Айвазовского.

Морская стихия полностью завладела воображением живописца и стала для него главной темой. Среди художников русской школы только Айвазовский целиком отдал свой талант маринистике. От природы он был наделен блестящим дарованием, которое развивалось благодаря счастливо сложившимся обстоятельствам и природе родного края. Живописец прожил долгую жизнь на берегу любимого им моря, давшего его творчеству яркие и незабываемые образы.

Во время творческой поездки за границу Айвазовский расширил и обогатил свои представления о классическом искусстве. Оно покорило художника. На него нахлынула масса новых впечатлений, но живописец легко и быстро преодолевал их. Приступая к работе, пейзажист вновь обращается как к образцу для подражания – Сильвестру Щедрину, глубокую связь с творчеством которого Айвазовский сохранил навсегда. Он решает воспроизвести те же виды, которые часто изображал Щедрин. Это были последние опыты создания картин, написанных непосредственно с натуры.

Затем Айвазовский принимает решение отказаться от пленэра. Его захватывает работа иным, более свободным творческим методом, позволяющим полному воплощению замысла. Отказавшись «списывать с натуры», он тем не менее, наблюдает и изучает натуру.

Удивительная зрительная память, огромный запас наблюдений и основанная на них богатейшая творческая фантазия дали ему возможность работать как бы «без натуры». Айвазовский избрал иной метод, чем тот, который был принят в пейзажной живописи. Он писал свои картины «по воображению», с большой легкостью изображая все, что до того наблюдал в природе. В то же время художник постоянно и внимательно изучал натуру с карандашом и альбомом в руках.

В большинстве случаев подобные материалы были необходимы ему как первый толчок к творчеству. Особенно отчетливо это проявляется тогда, когда Айвазовский пишет морские бури и кораблекрушения. Все, что автор изображает, было им не выдуманно, много раз прочувствованно, пережито в реальной жизни. Отсюда реалистические черты в его творчестве.

Многочисленными батальными полотнами Айвазовский прославил героев-моряков, отважно защищавших свое Отечество. Его картины помогают хранить память о славных боевых традициях военно-морского флота. Айвазовский изобразил все главные битвы и победы русского флота с момента его возникновения. Но сюжеты его картин не образуют единой хронологической последовательности. Воспринимая жизнь флота как нечто близкое и радостное, он часто создавал живописные полотна непосредственно вслед за изображенным событием или вскоре после него, или (что бывало редко), связывая его с какой-нибудь исторической датой.

Победам русского флота в Северной войне Айвазовский посвятил ряд картин. В 1846 году художник пишет батальные произведения, посвященные морским битвам при Ревеле, Выборге, Красной горке. Будучи живописцем Главного морского штаба, Айвазовский в этом же году приступил к картине об основателе русского флота – Петре I. Картина «Петр I при Красной горке» изображала сильный шторм. Буря застала Балтийский флот в Финском заливе. Яркие вспышки молний освещают корабли, которым грозит гибель. На переднем плане картины изображен скалистый берег. Там горит костер, зажжённый Петром I, добравшимся до берега с одним из матросов. Огонь указывает путь кораблям. Страшна эта ночь. Высокие ревушие волны с неистощимой яростью накинута на флотилию. Темное грозное небо и разъяренная морская стихия вступили в союз против человека. Но корабли не сдаются в буре. Пусть ветер свистит и бешено рвёт паруса, человек оказывается сильнее бури. Его воля способна сломить ярость волн. Свет, зажжённый Петром I на берегу, воодушевляет моряков, и они с удесятёрёнными силами продолжают бороться со стихией.

Картина «Чесменский бой» – изображает одну из героических страниц в истории российского флота. Сюжетом для этого произведения послужил эпизод русско-турецкой войны 1768–1774 годов.

Россия на протяжении десятилетий вела с Турцией войны за обладание Черным и Средиземными морями.

Айвазовский не был свидетелем события, происходившего в ночь на 26 июня 1770 года. Но как убедительно и достоверно он создает на своём полотне картину морской битвы. Кажется, что и сам художник, работая над картиной, переживает упоение битвой, в которой русскими моряками была одержана блестящая победа.

Большое место в творчестве мариниста занимают события, связанные с героическими победами русского флота, происшедшими при его жизни. Автор имел возможность поговорить с участниками морских сражений, побывать на местах боевых действий.

Бриг «Меркурий» – 18-пушечное двухмачтовое парусное военное судно. Его победам Айвазовский посвятил несколько картин: «Бриг "Меркурий" после победы над двумя турецкими судами»; «Бриг "Меркурий", атакованный двумя турецкими кораблями».

Художник до конца своей жизни служил флоту, прославлял его великие победы и героизм русских моряков. Последняя картина, работу над которой Айвазовский начал в день своей смерти, также была посвящена русскому флоту. Она изображает боевой эпизод – «Взрыв турецкого корабля».

Батальные полотна Айвазовского находятся во многих военно-морских музеях и картинных галереях. Но наиболее крупное собрание произведений Айвазовского имеется в Феодосийской картинной галерее, где экспонируется более 400 работ живописца. Все они являются летописью боевых подвигов русского флота.

Заслуги Айвазовского в искусстве получили мировое признание. Он был избран членом пяти академий художеств: Петербургской, Римской, Флорентийской, Штутгартской и Амстердамской. Однако ценность его творчества измеряется не тем успехом, какой имело оно при жизни художника, но в большей степени тем широким народным признанием, какое приобрело оно в наши дни.

«Море – это моя жизнь», – сказал однажды живописец. Почти в каждой картине он виртуозно передает дыхание этой неподвластной воле человека стихии [4: 368].

Библиографический список

1. Астафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / Б. В. Астафьев. – М., 2014.
2. Алехин, А. Д. Изобразительное искусство / А. Д. Алехин. – М., 2016.
3. Богемская, К. Г. Пейзаж. Страницы истории / К. Г. Богемская. – М., 2017.
4. Айвазовский, И. К 200-летию со дня рождения / И. Айвазовский. – М., 2016.
5. Орлова, Е. Великие русские живописцы / Е. Орлова, И. К. Айвазовский. – М., 2018.

УДК 75.03

ББК 85.103(2); 85.103(2)6

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Е. А. Дмитриева

(Пенза, ПГУ)

AESTHETIC PHENOMENON OF WORKS OF K. S. PETROV-VODKIN

E. A. Dmirtieva

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассматривается степень исследованности творчества К. С. Петрова-Водкина. Прослеживается жизнь и творчество художника, жанровое богатство и тематика его работ, творческий поиск, становление мастера.

Summary. The article studies the degree of exploration of the works of K. S. Petrov-Vodkin. The life and work of the artist, genre wealth and the themes of his works, creative search, the formation of the master are traced in this research.

Ключевые слова: русский художник, мастер, творчество, живописный стиль, символизм.

Key words: russian artist, chef maitre, creative work, pictural style, symbolism.

О художнике советской эпохи К. С. Петрове-Водкине писали его современники: Л. Н. Андреев, А. Н. Бенуа, С. К. Маковский, А. А. Ростиславов и другие. Их статьи публиковались в периодических изданиях в 1910–1930-х гг. Так, в советское время выходит публикация «К. С. Петров-Водкин». Вступительная статья была написана И. В. Гинзбургом и П. Е. Корниловым. Она предваряла каталог, который был издан в Ленинграде в 1947 году. Один из ее авторов – Пётр Евгеньевич Корнилов (1896–1981) – историк искусства, библиофил, коллекционер рисунков, акварелей русских художников конца XIX – начала XX вв., работал в Государственном Русском музее, затем в Научно-исследовательском музее Академии художеств. За 25 лет работы им был накоплен огромный опыт в сфере научной и практической музейной деятельности. В соавторстве с Гинзбургом Корнилов составил каталог и написал статью о русских художниках, в том числе и о Петрове-Водкине.

Позднее, в 1966 году, издательством «Советский художник» в Москве была опубликована книга «К. С. Петров-Водкин». Её автор В. И. Костин – искусствовед, художественный критик, живописец. С 1930 года он написал около двухсот журнальных и газетных статей, более двадцати книг о советском искусстве и его мастерах. Среди его работ получивших наибольший резонанс, стала монография о Петрове-Водкине [2: 167].

Творчество художника является главной темой и для Ю. А. Русакова. Сначала он работал в Русском музее, а затем – в издательстве «Искусство». В 1955 году стал сотрудником Отделения западноевропейской гравюры Эрмитажа, а с 1965 года – его заведующим. В этой должности Русаков оставался до последних дней своей жизни. Работая в Эрмитаже, он продолжал занятия русским искусством, в частности, творчеством Петрова-Водкина. В молодости Русаков вместе со своей супругой помогал вдове художника подготовить к передаче в Русский музей графическое наследие мастера. В 1970 году вышла в свет автобиографическая проза художника, подготовленная Ю. А. Русаковым. В 1975-м он выпустил монографию, ставшую позднее основой для издания «Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство» (1986). В 1978 году Русаков собрал альбом рисунков художника. К 100-летию Петрова-Водкина искусствовед опубликовал концептуальную статью о тематической картине в творчестве мастера [5: 136].

Творчества Петрова-Водкина постоянно привлекает к себе внимание художественных критиков, художников, искусствоведов и культурологов. Актуальность исследования его наследия связана с изучением художественного взгляда на картину мира, особенностей мировоззрения мастера, оказавших значительное влияние на специфику его творчества.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939) – русский художник-мыслитель, теоретик искусства и писатель. Родился на Волге в небольшом городке Хвалынске 24 октября (5 ноября) 1878 года в семье местного сапожника. При поддержке местных купцов получил художественное образование. Начинал обучение будущий художник в Самаре, в классах рисования и живописи Ф. Е. Букова в 1893 году. Впоследствии он учился в Петербурге, в школе технического рисования Штиглица (1895–1897), но не удовлетворенный направлением этой школы перешел в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь Петров-Водкин учился в течение семи лет (1897–1905). Наибольшее влияние оказал на него В. А. Серов, о котором Петров-Водкин с любовью и уважением вспоминал всю жизнь. В училище художник подружился с будущими единомышленниками в искусстве П. Кузнецовым, П. Уткиным, М. Сарьяном. Годы обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества отмечены литературными занятиями (проза и драматургия), весьма столь интенсивными, что художник даже колебался в выборе между литературой и живописью.

В 1901 году Петров-Водкин совершил первое путешествие за границу, в Германию, где познакомился с произведениями мюнхенской школы и французских импрессионистов. В 1905 году уехал на несколько лет в новое путешествие в Италию и Париж через Турцию и Грецию. Всё это расширило художественные познания Петрова-Водкина, окончательно определило выбор его пути. Побывал он и в Северной Африке, что послужило основой работ, которые были показаны в парижском Салоне (1908), а затем и на родине.

В Россию художник возвратился в конце 1908 года с большим багажом картин, этюдов, набросков. С тех пор он постоянно жил в Петербурге-Ленинграде, с 1918 года преподавал в Петроградской академии художеств, неоднократно оформлял театральные постановки. Художник создал множество живописных полотен, графических листов, а также написал несколько книг.

В творчестве Петрова-Водкина уже в ранний период отмечается ориентация на символизм – это картины «Элегия» (1906), «Берег» (1908), «Сон» (1910), кроме того ощущается влияние старших современников: М. А. Врубеля, В. Э. Борисова-Мусатова, П. Пюви де Шаванна. «Сон» – и по сюжету, и по идейной проблематике – произведение типично символистское. Но сквозь символистскую оболочку в нем пробивается нечто новое. Свой отвлеченный вымысел художник старается обосновать и подтвердить живой натурой. Он желает смотреть на вещи непредвзято, очищая их от канонов готовой красоты, от стереотипа восприятия.

В 1912 году Петров-Водкин пишет картину, принесшую ему известность. Это знаменитое полотно «Купание красного коня». Мастер соприкасается здесь с самыми острыми идейными и художественными вопросами своего времени, говорит на сложном языке символизма. Почти всю плоскость холста заполняет огромная, могучая фигура красного коня с сидящим на нём юным всадником. По контрасту с конём хрупким и слабым кажется всадник – обнаженный мальчик-подросток. Рука его лежит на поводке, но он как бы подчиняется уверенной поступи коня. Ясное трезвучие зелёного, красного и желтого – радостно и празднично. Но впечатление от картины оказывается сложнее и многограннее. Движение обозначено, но не выражено, красочные пятна как бы застыли на холсте. Застылость эта рождает тревогу, ощущение неумолимости судьбы, дыхание грядущего. Эта картина, в которой художник переживает приближение будущего, ещё неясного, недоступного его уму. Мастер словно предчувствует и грядущие тревоги, и беды, и будущую радость. Вот почему мирную сцену купания коня живописец использует для выражения нового содержания, символически многопланового и сложного.

Мечтая об искусстве высоком и значительном, Петров-Водкин использовал приёмы древнерусской живописи – насыщенную эмоциональность цвета, строгую определённую цветовых пятен, величавую торжественность ритма. Образ этой картины, неясный до конца, но волнующий и серьёзный, покорила зрителей. В этом полотне современники увидели начало нового монументального стиля, в котором мастер говорит выразительным языком цвета и линий, подчиняя конструктивной логике полотна [1: 360].

Тема материнства проходит через все творчество Петрова-Водкина в полотнах «Мать» (1913), «Мать» (1915), «Утро. Купальщицы» (1917). В одной из картин «Мать» образ матери как бы преломляется сквозь восприятие младенца. Она – воплощение всего доброго и прекрасного. Кажется, от нее распространяется золотистый свет – несказанный свет счастливого полусна детства. С теплым светом Родного Дома контрастирует прохладная звонкая синева еще бесконечно далекого Законого Мира. И окно, и все предметы слегка наклонены и словно плывут в каком-то распевном колыбельном качании. Правда и поэзия сливаются в этой картине воедино [4: 54].

Полотно «Девушки на Волге» – традиционный для русской живописи крестьянский жанр. Жанровая живопись была в течение многих десятилетий ведущей в русском искусстве. В конце XIX – начале XX века она испытывает тяжелый кризис, уступает свое место другим жанрам. Создавая картину-панно, переживая воспоминания о ранних фресках итальянского Возрождения, Петров-Водкин не строит пространства в глубину: закругленный берег, вода, небо складываются в прочный плотный фон для крупных фигур переднего плана. Художник считал эту картину поворотом к зрителю, шагом по пути к самой широкой аудитории. Создавая народную сцену, он доносит до зрителя ощущение красоты и сложности жизни.

В произведениях художника проблема пространства выдвигается на первый план и находит разрешение в «сферической перспективе». В то же время это символическое пространство, рассматривается с «планетарной» точки зрения. В работах разнообразие пространственных позиций связано с законом тяготения: наклонные оси тел образуют как бы веер, раскрытый изнутри картины. Такой организацией отмечены многие произведения: «Полдень. Лето» (1917), «Спящий ребенок» (1924), «Первые шаги» (1925), «Смерть комиссара» (1928), «Весна» (1935).

Например, в картине «Смерть комиссара» пространственно-временные преобразования приобретают особенно глубокий идейный смысл. «Планетарные» представления художника отвечают содержанию произведения. Многослойное звучащее пространство в его картине открывает головокружительную даль. Комиссар по-

гибает в бою не просто за отдельный населенный пункт, а за освобождение человечества, ибо революция в России знаменует собой начало новой эры на всей планете.

Человек с самого начала был главной темой искусства Петрова-Водкина. В его творчестве очень рано начинает складываться определенный тип портрета – как концепция образа человека. Примерно с 1910 года художник открыл для себя замечательное свойство портретов с изображением лица много больше натуры. Космологический символизм сказывается в таких портретах как, «Автопортрет» (1918), «Голова мальчика-узбека» (1921), «Портрет Анны Ахматовой» (1922). Петров-Водкин считал живопись орудием, с помощью которого можно совершенствовать природу человека.

В 1918 – 1919 годах художник много работает, он обращается к простому предметному миру натюрморта, создает целую серию великолепных полотен: «Утренний натюрморт» (1918), «Натюрморт с зеркалом» (1919), «Натюрморт с синей пепельницей» (1920). Рождаются натюрморты, передающие суровый дух времени – «Селёдка», «Скрипка», оба 1918 года, автор достигает большой философской и художественной глубины.

«Розовый натюрморт» – один из лучших у Петрова-Водкина. На столе, покрытом розовой, в льдистых голубых прожилках скатертью или бумагой, лежит яблонева ветка с зелёными плодами и листьями, стоит гранёный стакан с водой, рассыпаны по столу красные помидоры и лиловые сливы. Стол расположен у густоголубой, как яркое небо, стены с прислонёнными к ней листами гравюр или рисунков. С первого взгляда поражает предельная верность изображения отдельных деталей. Вот призма стакана, переданная со стереометрической точностью, подчёркнута устойчивая тяжесть наполненного водой сосуда, понятен глазу путь солнечных лучей, преломляемых его гранями. Точно очерчена форма яблоневой ветки, её живая характеристика: приплюснутая округлость зелёных яблок с легкими лиловатыми тенями, свёрнутость остроконечных листьев... Радостное и взволнованное чувство вызывает у зрителя чистая, звучная просветлённость цвета. В изяществе каждого штриха, в той бережной манере, с какой написаны предметы, – глубочайшее внимание художника к строению природных форм, создание их гармонического совершенства.

На рубеже 1920–1930-х годов художник вынуждено оставляет живопись из-за болезни, и обращается к литературному творчеству. Он пишет автобиографические повести «Хлыновск» и «Пространство Эвклида». В них автор широко развивает взгляды на природу и возможности искусства.

Последнее значительное произведение Петрова-Водкина – «1919 год. Тревога» (1934). Хотя название картины и адресует к каким-то конкретным историческим событиям, она также содержит контрастные смыслы и вырастает до символа эпохи. Тревога за отечество, человеческие судьбы, будущее детей в 1934 приобрела иной смысл, нежели в 1919-м. Ориентация на вечные ценности, присущая творчеству Петрова-Водкина, не могла быть принята идеологией сталинского времени. После смерти его имя оказалось полузабытым. Его открыли вновь только в середине 1960-х годов, постигая масштаб дарования и ценность творческого наследия художника [3: 164].

Петров-Водкин – один из замечательных и своеобразных художников русской земли. Вся его жизнь прошла в творческих поисках. Мыслитель, философ, беззаветно любящий свой народ и родину, живописец создает глубокое и сильное искусство. Это уникальный человек и самородок по духу, который не вписался целиком ни в одно движение. Становление мастера пришлось на эпоху символизма, но он никогда не принадлежал ни к одному символистскому сообществу. Оставаясь символистом по органическому строю личности, по способу мышления и ощущения всеобщей связи вещей, Петров-Водкин владел своеобразным, только ему присущим художественным языком, таким неожиданным и прекрасным. Он умел видеть дорогу к будущему искусству и открывать его новые пути.

Библиографический список

1. Адаскина, Н. Петров-Водкин. Жизнь и творчество / Н. Адаскина. – М., 2014.
2. Краткий автобиографический очерк // В кн.: В. И. Костин. Среди художников. – М., 1986.
3. Костин, В. И. К. С. Петров-Водкин / В. И. Костин. – М., 1986.
4. Мочалов, Л. В. Петров-Водкин / Л. В. Мочалов. – Л., 1971.
5. Русаков, Ю. А. Петров-Водкин / Ю. А. Русаков. – Л., 1975.

ОБРАЗ ГОЛУБЯ В КАРТИНАХ П. ПИКАССО КАК ВЕЧНЫЙ СПУТНИК ЕГО ЖИЗНИ

А. А. Кузнецова

(Пенза, ПГУ)

THE IMAGE OF PIGEON IN THE PAINTINGS OF P. PICASSO AS AN ETERNAL COMPANION OF HIS LIFE

A. A. Kuznetsova

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассматриваются образ голубя, его символика и значение в творчестве испанского художника П. Пикассо.

Summary. This study considers the image of pigeon, its symbols and significance in the works of the Spanish painter P. Picasso.

Ключевые слова: птица, образ голубя, символ мира, творчество П. Пикассо.

Key words: bird, image of pigeon, peace, creative work of P. Picasso.

Человек, прикованный к земле незримыми цепями притяжения, всегда завидовал крылатым созданиям, свободно парящим под небесным куполом, и душой устремлялся вслед за ними. Вследствие этого птица стала восприниматься как воплощение души человеческой.

В частности голубь повсеместно известен, как символ мира и чистоты. Так, голубка Венеры, предотвратившая войну тем, что свила гнездо в боевом шлеме Марса, у древних римлян стала символом мира. Несмотря на общеизвестное значение, символика голубя все же варьируется. В мифологии голубь часто играет роль небесного посланника, несущего людям мир и покой. Так, после Великого потопа, вызванного божьим гневом, белый голубь принес в ковчег Ноя оливковую ветвь, как знак Божьего благоволения. В христианской религии в белоснежном голубе верующие усматривали воплощение Святого Духа. Так, голубь пребывает в сценах, посвященных Божественной Троице, Крещению Христа, Благовещению и Сошествию Святого Духа [2: 239–247].

Увековечить древний символ мира в своем творчестве удалось испанскому художнику П. Пикассо после Второй мировой войны, в 1949 году, изобразив белую голубку на черном фоне. Первоначальный вариант совершенно отличался от того, который позднее получил всеобщее признание. Здесь голубка, изображенная сепией на цинковой пластине, не летит, а умиротворенно стоит на тонких лапках, лишённая традиционного атрибута (оливкой ветви) [1: 392]. На протяжении 12 лет голубка терпела ряд метаморфозов и, в 1961 г., был создан уже на белом фоне черными лаконичными линиями контур белоснежной голубки, несущей в своем клюве оливковую ветвь. Впоследствии появилась эмблема к Всемирному конгрессу сторонников мир.

К этой голубке испанский художник шел на протяжении всей своей жизни. Все началось с раннего детства – отец П. Пикассо, Х. Бласко, будучи художником-анималистом, любил изображать на своих полотнах голубей, именно из-за любви к пернатым созданиям дома, в Малаге, он держал голубятню [7: 5].

Создавая картину, отец П. Пикассо зачастую оставлял отдельные фрагменты работы незавершенными – особенно лапки в натюрмортах с мертвыми голубями, – доверяя сыну их завершение. Для того чтобы передача фрагмента была наиболее точной, Х. Бласко отсекал у птицы лапки, прикреплял их к столу в требуемом положении и заставлял сына их срисовывать [4: 17].

Даже на занятиях арифметикой прекрасные пернатые создания не выходили из головы будущей легенды художественного искусства: «Глаз голубя – это такой кружок, похожий на нуль. Под каждым ноликом стоит шестерка, а под ней – тройка. Вот из них как раз получаются два глаза и два крыла. Пару ног надо поставить на столе, который подведет черту, а под ней пишется сумма» [4: 3].

В памяти П. Пикассо навсегда осталась голубятня отца, с огромным количеством голубей. По прошествии времени в воспоминаниях о своем доме он скажет: «Представьте себе клетку, где сотни голубей. Тысячи, миллионы голубей» [7: 5].

Изображения голубей просматриваются с самых ранних работ П. Пикассо. В девятилетнем возрасте с помощью графических материалов и белого листа бумаги он создал в непринужденной манере рисунки «Голуби» и «Бой быков и голуби» (1890 г.), передавая голубей с взъерошенными перьями, круглыми глазами и надутым зобом.

Навеяна воспоминаниями о раннем детстве и картина П. Пикассо «Ребенок с голубем» (1901 г.). Данная работа – это первое, еще сентиментальное, олицетворение той темы, которая позже будет так дорога художнику. Отражая ностальгию о своем детстве, он изображает ребенка, трепетно прижимающего к своей груди белоснежного голубя, любимую птицу Х. Бласко. На тот момент П. Пикассо было 20 лет, он уехал из дома и отправился в Париж. В то время он вспоминает, как будучи ребенком, любил играть с голубями, любил рисовать их совместно с отцом. Здесь голубь символизирует самого отца П. Пикассо.

Последующие голуби были написаны уже в кубической манере. Если в картине «Голубь» (1912 г.) мы сразу увидим очертания птицы, то уже в натюрморте «Голубь с зелёным горошком» (1912 г.) на это придется затратить значительную часть времени. Здесь, развернутая в профиль голова голубя, свисает с края блюда в неестественной позе. В 1913 г. произошла трагедия – умер Х. Бласко, на похоронах которого не нашел сил присутствовать П. Пикассо, по видимому, не желая верить в смерть близкого человека. Возможно, изображение голубя на полотнах – это поиск отца, который затянулся на всю жизнь, желание больше узнать столь дорогого и горячего любимого человека, понять его мотивы, ведь Х. Бласко отрекся от искусства, когда увидел в своем сыне зарождение таланта [7: 25].

В реалистичной манере в 1936 г. П. Пикассо создал картину «Голубь». Изображение птицы приближено первоначальному изображению голубя для Всемирного конгресса. Белоснежный силуэт, как «звук испарившейся песни света» размещен на глубоком черном фоне, именно так описывал голубя в своем стихотворении художник, написанном в этом же году [5: 41].

В 1943 году, на тот момент П. Пикассо было уже 62 года, он написал картину «Ребенок с голубями». Картина является своего рода реминисценцией детства художника. Он вновь возвращает на полотна образ своего покойного отца. В комнате, куда столь явно проникает солнечный свет, на полу сидит ребенок в том же синеголубом одеянии, что и на картине, нарисованной художником 42 года назад, а белоснежные пернатые создания размещены на массивном стуле.

П. Пикассо не прекращал изображать голубей даже в более преклонном возрасте, в 1947 году он создает картину «Голубь на

сером фоне», а в 1949 году того самого голубя, ставшего первоначальным вариантом известного «Голубя мира». Сам художник удивлялся тому, что именно голубя выбрали для эмблемы Всемирного конгресса сторонников мир, и язвительно отмечал, что это довольно жестокие птицы: «У меня были голубки, которые заклевали насмерть несчастную голубку, которая не понравилась им... Они выклевали ей глаза и разорвали на части, это ужасное зрелище! Хорош символ мира!» [3: 90]. Именно миром художник предлагал отвечать на жестокость. В пьесе П. Пикассо «Желание, пойманное за хвост» один из персонажей, говорит: «...изо всех наших сил бросим голубей навстречу пулям – и запрем на два оборота двери домов, разрушенных бомбами» [6: 14].

Аллегоричное олицетворение Мира прикрыто белоснежным щитом с изображением голубки в картине «Война и мир» (1952 г.), которая послужила росписью часовни в Валлорисе, куда П. Пикассо переехал после войны.

Символика голубя значительно изменилась с этого момента, художник вкладывал в изображение птицы все больше личного смысла. В тот момент в жизни П. Пикассо произошло радостное событие – появилась на свет дочь, которую тот, не раздумывая, назвал Палома, что в переводе с испанского означает – голубка. Он написал картину «Палома Пикассо» (1956 г.) – портрет своей дочери в зеленом платье, с аккуратно забранными волосами, бережно держащую в детских руках голубку.

Позднее испанский художник создает серию из 9 работ, где каждая из работ и серия в целом названа «Голуби» (1957 г.). На картинах происходит взрыв яркого света, чистых насыщенных цветов синего и зелёного цвета, кажется, что здесь П. Пикассо собрал всех своих голубей, все их образы, изображая пернатых созданий в разных ракурсах. Возможно, таким образом сын дарит своему отцу его любимых птиц, а вдобавок солнце и море, утерянное, когда тот переехал из Малаги, словно это возвращение к жизни дорогого человека силой искусства [7: 13].

Обратив внимание на периодичность создания картин с изображением голубей, можно сказать, что, будучи именно в преклонном возрасте, художник всё чаще создаёт картины с образами голубей. Возможно, в этом возрасте его не покидают мысли о прожитой жизни и поиске смысла в своих поступках и поступках своего отца.

В 79 лет он написал картины с довольно простыми названиями, в частности картину «Три голубя», где белые птицы изображены на темном холодном фоне, два голубя стоят на лапках, приподняв крылья. По колориту похожа на данную работу картина «Два голубя». В картине «Голубь, чистящий перья», художник вводит теплые цвета, а белым цветом передает фактуру перьев. Живописно исполнена работа «Три голубя», но уже в другой цветовой гамме. В более мрачных тонах реализована картина «Голубь», где птицы изображены, сидящими на дереве. Похожая по композиции картина «Голуби на перилах» выполнена ярко-синим цветом, а желтые мазки краски изображают свет фонарей вдалеке.

Голубь – символ мира, голубь – воспоминание о счастливом детстве, голубь – образ отца, голубь – олицетворение дочери. Несомненно, для П. Пикассо образ голубя на картинах – это не только символ мира и надежды, он вкладывал в образ этой птицы много личного, пришедшего к нему из детства, утаенного от чужих глаз. Такой длинный – в течение почти восьмидесяти лет – поиск отца, понимание его мотивов отречения от искусства ради славы своего первенца и иносказательное воплощение его образа на полотнах. Несмотря на то, что голуби в его творчестве не являются центральным объектом, они все же занимают весомое место, отражая саму личность и судьбу испанского художника.

Библиографический список

1. Валлентен, А. Пабло Пикассо : пер. с франц. / А. Валлентен. – Ростов н/Д, 1998.
2. Вовк, О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – М., 2006.
3. Жидель, А. Пикассо / А. Жидель. – М., 2007.
4. Пенроуз, Р. Пикассо. Жизнь и творчество / Р. Пенроуз. – Минск, 2005.
5. Пикассо, П. Стихотворения / П. Пикассо. – М., 2008.
6. Пикассо, П. Желание, пойманное за хвост. Четыре маленькие девочки / П. Пикассо. – М., 2009.
7. Рохас, К. Мифический и магический мир Пикассо / К. Рохас. – М., 1999.
8. Пабло Пикассо. – URL: <http://www.pablo-ruiz-picasso.ru/>

НАСЛЕДНИК ШЕНШИНЫХ – КЛАССИК ЮГОСЛАВСКОГО КОМИКСА

Е. В. Шеянов

(Пенза, ПГУ)

INHERITOR OF SHENSHYN FAMILY – CLASSIC OF YUGOSLAV COMIC PAPPER

E. V. Sheyanov

(Penza, PSU)

Аннотация. Прослеживается судьба рода Шеншиных, связанного с Пензенским краем. В центре внимания автора – жизнь Ивана Шеншина, русского эмигранта, ставшего классиком югославского комикса.

Summary. The article traces the life of the Shenshin family, associated with Penza region. The author focuses on the life of Ivan Shenshin, a Russian émigré who became a classic of the Yugoslav comic strip.

Ключевые слова: род Шеншиных, Пензенский край, эмиграция, комикс, наследие.

Key words: Shenshyn family, Penza region, emigration, comic papper, heritage.

Первым из дворянского рода Шеншиных в Пензенской губернии обосновался бригадир Александр Матвеевич (1765 – до 1827), служивший в 1773–1793 г. и поселившийся в селе Чирково Городищенского уезда. В первой половине XIX в. село принадлежало поручику Александру Никитичу Шеншину (1819–1873 гг.), мужу Любови Афанасьевны Фет, сестре известного поэта Афанасия Фета, который неоднократно приезжал в Чирково [9]. Там в конце XVII – начале XIX вв. Шеншины заложили и вырастили усадебный парк площадью 2,5 га, ставший в настоящее время памятником природы. Он входит в число самых крупных парков Пензенской области: там сохранились сосны, ели обыкновенные, дуб, березы и другие деревья возрастом более 200 лет, а также экзотические деревья, которым более 100 лет, вроде ели колючей (голубая форма) и кедра сибирского [9; 16; 18]

Сын Александра Матвеевича, Владимир Шеншин (6.11.1814 – 1873), дружил с М. Ю. Лермонтовым со времен учебы в Благородном пансионе Московского университета. Он же и был тем самым «В.Ш.», которому Лермонтов посвятил стихотворение «К другу В.Ш.». Занимал должность секретаря в Обществе сельского хозяйства Юго-Восточной России [10: 129]. В 1860-х Владимир избирался почетным мировым судьей Городищенского уезда [22].

Иван Владимирович Шеншин (30.05.1849 – 2.07.1905) был избран почетным мировым судьей в 1881 году. Женат на Ольге Алексеевне Шеншиной. В 1891 г. занял должность земского начальника четвертого участка Городищенского уезда. В этом же году, 15 ноября, появляется на свет их первый сын, Алексей, а через шесть лет, 25 июля 1897-го, – второй, Иван. В 1899–1901 семейство покидает имение и переезжает в Пензу [1: 226]. Иван Владимирович избирался гласным Пензенского губернского земского собрания, губернского училищного совета, а в 1904 г. стал действительным членом Пензенской ученой архивной комиссии [22].

В 1905-м Ольга строит на берегу Инзы спиртовой завод (также известен как Шеншинский государственный винокуренный завод № 73) [9]. И в том же году умирает ее муж. Через полтора года после его смерти Ольга повторно выходит замуж и берет фамилию Сабурова (в некоторых источниках указана как Шеншина-Сабурова), а сын Алексей, по его словам, остается «в значительной степени предоставлен самому себе» [1: 226]. В 1909-м Алексей оканчивает 1-ю Пензенскую мужскую гимназию и сразу же поступает в Петровскую сельскохозяйственную академию [1: 226]. Будучи на втором курсе, он венчается с Софией Александровной Загоскиной (21.12.?? – 22.09/5.10 1931) [17]. 30 ноября в Москве 1911-го рождается первый ребенок Алексея и Софии – Иван [17]. После окончания учебы Алексей остается доцентом при институте [1: 226].

С началом Первой мировой войны он уходит добровольцем на фронт, затем принимает участие в боях в составе Добровольческой (Белой) армии. В 1920-м эвакуирован в Константинополь, затем переезжает в Королевство сербов, хорватов и словенцев, где в 1922-м становится профессором сельскохозяйственного факультета Белградского университета [1: 223].

В 1924–1930 годах Алексей публикует 27 статей на русском, сербском, английском и французском языках [14]. Он дружит

с уроженцем Мокшана следователем Н. А. Соколовым, расследовавшим дело о расстреле царской семьи. Об этом свидетельствует письмо Алексея, опубликованное в 1927 г., в № 23 газеты «Русский стяг». Из этой публикации также становится известно, что в 1918-м Алексей находился в Одессе, в Главном совете Всероссийского союза земельных собственников, «членом которого... [Алексей] имел честь состоять с его основания» [21].

Сохранились также и пять писем, написанных Алексеем архиепископу Иоанну (Поммеру) в период с 12 мая 1931 г. по 24 декабря 1932 г. (6 января 1933 г. по новому стилю). Это сложный для Алексея период: от рака умирает его жена, которой он был увлечен с шестого класса гимназии и прожил с ней 21 год. Алексей остается один с детьми. Несмотря на то, что переписка сохранилась не в полном объеме, имеющиеся тексты позволяют узнать не только некоторые факты о судьбе Алексея, стремящегося еще задолго до смерти жены «при первой же возможности посвятить себя служению Церкви Православной», но и многое о жизни церковной эмиграции начала 30-х гг., где меж тремя митрополитами развернулась борьба за прихожан [1: 230].

2 апреля 1939 в 27 лет умирает сын Алексея – Иван Шеншин. О нем известно, что он был студентом Богословского факультета Белградского университета [17]. В 1940-м Алексей оставляет Белградский университет, где проработал 18 лет, и переезжает в Турцию, в город Стамбул. В местном университете он также занимает профессорскую должность. Оттуда в 1953 г. его приглашают в Эфиопию на должность советника министерства агрономии. Через год, не выдержав тяжелых климатических условий, Алексей покидает пост и уезжает в Каир, где 12 апреля 1954 и скончался [15].

Другой представитель фамилии брат Алексея – Иван оканчивает Первую школу в Пензе в 1918 году. После 1920-го он вместе с матерью эмигрирует [7]. Оставленные парк, имение и спиртзавод продолжают свою жизнь. Так, на Шеншинском спиртзаводе к 1929-му будет производиться 1500 декалитров спирта в сутки. В середине 30-х в усадьбе откроется Дом отдыха, а в июне 1941-го на его базе организуют эвакуационный госпиталь № 2776 Куйбышевского управления эвакогоспиталями ВЦСПС [9].

О жизни Ивана и его матери известно очень мало. Однако в 1920-х Иван оказывается в Белграде, работает служащим, а затем решает посвятить себя рисованию. В 1930-х он устраивается

художником в журнал «Веселый четверг», где рисует детские иллюстрации и короткие комиксы. В своих историях Иван объединяет сказочных персонажей, исторических личностей, героев кино и даже других комиксов вроде персонажей Рудольфа Деркса из Katzenjammer Kids, но помещает их в югославский контекст и создает совершенно новые приключения. В первом же комиксе Ивана Шеншина, опубликованном 7 января 1932 г., он делает главным героем Микки-Мауса, которого переименовал в Мику-Миша (Мышка Мики) [4: 11].

В 1936-м русский эмигрант Александр Ивкович создает журнал комиксов «Мика-Миш», где, спустя год Иван Шеншин публикует свой первый полноценный комикс на серьезную и актуальную тему – «Маньчжурия в огне» (опубликован 3 сентября 1937 г. в «Мика-Миш» № 129). В том же журнале Иван помещает комиксы «Легионер смерти» (1937/1938) о приключениях Ральфа Стеди: «Князь Михаил Сицкий» (1938) – о княжеском роде Сицких из Ярославской ветви Рюриковичей; «Газават – священная война» (1938/1939) – о русском освоении Кавказа; адаптацию романа Гюго «Собор Парижской богородицы» (1939) и еще несколько работ. Сотрудничество с журналом складывалось тяжело. Иван то уходил из журнала, то возвращался, пока однажды не покинул журнал окончательно – настолько решительно, что его новую историю «Тайна замка Бакон» (1940), продолжение приключений авантюриста Стеди, приходится заканчивать другому автору – Алексею Ранхнеру.

Иван переходит в журнал «Микиево царство», где завершает комикс умершего Николая Навоева – «Оковы прошлого». В этом журнале Иван создает свои лучшие произведения: «Храбрый солдат Швейк» (1940) по роману Я. Гашека; «Волга, Волга» (1940) – интерпретация биографии Степана Разина в синтезе с феноменом русского романса; «Первый раз с отцом на утреннюю службу» (1940) – по мотивам рассказа Лазы Лазаревича; «Солнечный удар» (1940) – по поэме Ивана Гундулича «Осман». Исследователь комиксов И. Антанасиевич отмечает, что Иван самостоятельно писал тексты своих произведений, поэтому «это не столько пересказ классической истории, сколько оригинальная авторская импровизация на заданную тему» [5: 118]. Перед закрытием журнала Иван начинает работать сразу над тремя произведениями: «Марко-Королевич»

(1940/1941), «Княгиня Нина Джаваха» (1941) – по роману Лидии Чарской и «Волшебник Хоттабыч: приключения одного гимназиста» (1940–1941) – по повести Лазаря Лагина. Адаптацию «Старика Хоттабыча» Шеншин начинает рисовать в конце 1940-го, всего через два года после первой публикации оригинала в газете «Пионерская правда» и в один год с появлением книжного издания. Доподлинно неизвестно, как повесть попала к Ивану: в Югославии книгу Лагина не переводили [4].

С началом войны журнал «Микиево царство» закрылся, и все три комикса, начатые Шеншеным, так и не были закончены.

В 1942 Иван начинает сотрудничество с немецким пропагандистским издательством «Юго-Восток»: рисует иллюстрации к сказкам Г. Х. Андерсена и братьев Гримм. 16 ноября 1944 года по обвинению в сотрудничестве с фашистским режимом Иван был расстрелян пришедшими к власти коммунистами [11].

Иван Шеншин – считается классиком Золотого века югославского комикса. Он – один из девяти авторов «белградского круга», повлиявшего на всю историю европейского комикса. Шесть авторов из девяти были русскими эмигрантами. К сожалению, мы мало знаем о жизни Ивана, о его отношениях с родителями и братом, тоже жившим в Белграде. Многие его сохранившиеся комиксы недоступны на русском языке. Единственное произведение Шеншина, переведенное на русский язык – комикс «Газават», вошедший в 400-страничный сборник работ авторов «белградского круга» (не всех) «Русский комикс 1935–1945 Королевство Югославия». Он был издан в конце 2017-го издательством «Черная сотня». 5 декабря 2016-го издательство запустило сбор средств «на поездку в Белград и приобретение авторских прав» [6]. Следом в комикс-сообществе разгорелся скандал: выяснилось, что переговоры об издании сборника также вело издательство «Бумкнига». После анонса «Черной сотни» сербская сторона «в одностороннем порядке отказались с... [ними] работать» [13]. Были и другие спорные моменты, самый важный из которых – вопрос об авторском праве. С критикой издательства выступили исследователи комиксов Ирина Антанасиевич и Михаил Заславский [2; 3; 12]. Впрочем, от своей идеи издательство «Черная сотня» не отказалось. Его работники собрали средства, посетили архивы, отсканировали издания прошлого века, хранящиеся в архивах и библиотеках, отреставрировали комиксы и выпустили сборник.

С 1 октября по 14 ноября 2018 в Москве, в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына была проведена выставка «Русский комикс Королевства Югославия». На ней были представлены авторские оригиналы работ российских авторов, в том числе и Ивана Шеншина. Там же выставлялись оригинальные и иностранные журналы, которые печатали русских эмигрантов, архивные документы и фотографии художников [8].

Библиографический список

1. StankeviĒa, A. Славянские чтения VII. Daugavpils : Daugavpils Universit,tes AkadĀmiskais apg,ds iSaulei, 2009. – 236 p. – URL: https://du.lv/wp-content/uploads/2016/01/Slavu_lasijumi_VII_2009.pdf
2. Антанасиевич, И. Бодаюсь... запись в блоге / И. Антанасиевич. – URL: <https://iraan.livejournal.com/604227.html>
3. Антанасиевич, И. На Белград! запись в блоге / И. Антанасиевич. – URL: <https://iraan.livejournal.com/603921.html>
4. Антанасиевич, И. Русская классика в картинках / И. Антанасиевич. – Белград, 2015.
5. Антанасиевич, И. Русский комикс королевства Югославия / И. Антанасиевич. – Нови-Сад : Комико, 2014.
6. Бастраков, Д. Русскому комиксу пора вернуться домой! Запись в официальном сообществе издательства Черная сотня / Д. Бастраков. – URL: https://vk.com/wall-60112204_7482
7. Волков, А. Унесенные ураганом 1917 / А. Волков. – URL: http://www.ym-penza.ru/index.php?option=com_k2&view=item&id=4159:unesennye-uraganom-1917&Itemid=215
8. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына. – URL: http://www.domrz.ru/exhibition/011018_russkiy_komiks_ko-rolevstva_yugoslaviya/
9. История поселка Сура. – URL: http://rpsura.ucoz.ru/publ/istorija_poselka_sura/1-1-0-23
10. Каблуков, Ю. В. Годы, события, факты в истории Пензенского края (к 350-летию г. Пензы) / Ю. В. Каблуков. – Пенза, 2012. – URL: http://dl.liblermont.ru/DL/Kablukov/godi_sobitiya_fakti.pdf/info
11. Косик, В. Вдали от Родины: русские художники – детям / В. Косик // Художники-иллюстраторы Русского зарубежья и детская литература : сб. ст. – СПб., 2011. – URL: <http://www.artrz.ru/download/>
12. Куприянов, С. Запись в сообществе сайта Комикстрейд / С. Куприянов. – URL: https://vk.com/wall-85767906_5352
13. Куприянов, С. Кто будет издавать архивы русских эмигрантов, сайт Комикстрейд / С. Куприянов. – URL: <http://comicstrade.ru/2016/12/belgrad-comics/>

14. Материалы для библиографии русских научных трудов за рубежом, цифровой архив. – URL: <https://archive.org/details/MaterialyDliaBibliografiiRusskikhNauchnykhTrudovZaRubezhom/page/n369>
15. Орехов, В. В. Журнал Часовой № 304-348 / В. В. Орехов. – URL: <https://archive.org/details/chasovoiserialla304348or/page/116>
16. Преобразуй природу на счастье народу // Знамя труда. – URL: <http://www.znamyatrud.ru/news-20-3980.html>
17. Русский Некрополь. Списки захоронений. Список соотечественников, захороненных в Белграде в 1920–1996 гг. (предоставлен А. Б. Арсеньевым, г. Нови-Сад). – URL: <http://rn-belgrade.ru/burial-lists/>
18. Соина, Н. Сурский дендрарий / Н. Соина // Знамя труда. – URL: <http://www.znamyatrud.ru/news-20-4422.html>
19. Сорокина, М. Ю. Справка Шеншин Алексей Иванович / М. Ю. Сорокина // Некрополь российского научного зарубежья. – URL: http://www.russianguave.ru/person?prs_id=131
20. Туркул, А. В. Памяти соратника и друга, цифровой архив журнала Доброволец / А. В. Туркул. – URL: <http://freiwillige.ru/pamyati-soratnika-i-druga-aleksej-ivanovich-shenshin/>
21. Фомин С. Вокруг Н. А. Соколова / С. Фомин. – URL: <https://sergey-v-fomin.livejournal.com/226898.html>
22. Шеншины : электронная энциклопедия peoples.ru. – URL: <http://www.peoples.ru/family/dynasty/shenshiny/>

Раздел 3. ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

УДК 372.874

ББК 85с

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА НАТЮРМОРТ В КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКЕ)

А. В. Байкова

(Пенза, ПГУ)

PEDAGOGICAL POTENTIAL OF MODERN FINE ART (ON THE EXAMPLE OF STILL-LIFE PAINTING IN COMPUTER GRAPHICS)

A. V. Baykova

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассмотрены особенности изучения современного изобразительного искусства на уроках ИЗО. Особое внимание уделяется жанру натюрморт в компьютерной графике. Показано, что компьютерная графика обладает большим педагогическим потенциалом.

Summary. The article discusses the features of the study of contemporary art at the lessons of fine arts. Particular attention is paid to the genre of still life painting in computer graphics. It is shown that computer graphics has a great pedagogical potential.

Ключевые слова: натюрморт, компьютерная графика, уроки изобразительного искусства.

Key words: still-life painting, computer graphics, fine art.

Одна из главных проблем педагогики – это воспитание разносторонне развитой личности, подготовленной к реальности нашего общества, а следовательно качествами такой личности будет эстетический вкус, искусствоведческие знания, художественные навыки, способность создавать прекрасное не только во время обучения, но и в быту, а также мотивация к самосовершенствованию. Поэтому предмет изобразительное искусство играет важную роль в школьном курсе.

На данный момент создано много различных методик преподавания изобразительного искусства в средней школе. И если говорить про методический материал, который используют учителя на уроках изобразительного искусства, то можно заметить, что практически не рассматриваются произведения искусства XXI века. И связано это не столько с тем, что данное искусство только начали изучать, а с тем, что большинство педагогических пособий, посвященных эстетическому воспитанию, написано в советское время, и совсем недавно, после большого перерыва, педагоги начали обращаться к этой проблеме. Поэтому если на уроках ИЗО обсуждается изобразительное искусство XXI века, то в основном идет упор на изучение архитектуры или новых видов художественного творчества, например как перформанс, инсталляция и тому подобное, и совсем незаслуженно упускаются из виду современная графика, живопись и скульптура, хотя и эти виды искусства затронули инновации.

Одна из главных инноваций в этих видах искусства – это внедрение компьютерных технологий, которые способствовали появлению такого направления как CG-арт (Computer Graphics Art), или, как его еще называют, компьютерная графика. CG-арт сформировался как направление совсем недавно – в конце XX века, когда появились относительно доступные по цене SVGA-мониторы и видеокарты, способные отображать 16,7 млн цветов, хотя еще в 1960 году дизайнер Уильям Феттер придумал и ввел в употребление термин «компьютерная графика» [2]. В 1980-х произошло распространение персональных компьютеров, и многие художники начали рассматривать их как серьезный инструмент для решения своих задач. Именно этот период становится золотым веком для видеоигр. Компьютерная графика начинает активно использоваться в дизайне, появляется первый мультфильм, созданный с помощью 3d-моделирования – «Приключения Андре и Пчёлки Уолли».

Сейчас компьютерная графика повсюду – она используется не только в сфере развлечений, как кино и компьютерные игры, или в дизайне, но постепенно занимает видное место и в искусстве. Хотя это направление до сих пор вызывает у некоторых скепсис, можно ли его считать искусством или нет, – CG-арт с недавнего времени начал участвовать в выставках. Например, в 2017 году прошла выставка «Актуальная Россия: игра в классиков», организованная Фондом развития современного искусства и Государственным музейно-выставочным центром, где были представлены рабо-

ты более 50-ти художников со всей России. В одном зале соседствовали работы академиков живописи и эксперименты цифровых художников [1].

Традиционное искусство практически достигло своего предела в развитии – испробованы по сути все техники, все сложнее создать совершенно новые материалы для художественного творчества. Компьютерная графика разрушает эти границы. CG-художник ограничен только своей фантазией и технологиями, которые не стоят на месте и постоянно развиваются. На данный момент, CG-арт может имитировать любую технику и материал – масло, тушь, карандаш и тому подобное, позволяет смешать виды и жанры искусства – например, 3d скульптинг (цифровая скульптура) нередко совмещают с цифровой живописью. При этом созданные произведения не теряют художественной привлекательности и эмоциональной выразительности. А если говорить про последние разработки, то уже можно рисовать и создавать скульптуры в очках виртуальной реальности, из-за чего процесс создания компьютерной графики идентичен с рисованием и лепкой вживую.

У компьютерной графики много плюсов. CG-арт позволяет реализовать то, что было бы сложно выполнить при ручной работе [3]. Графический редактор дает огромные возможности для манипулирования изображением и его редактирования. Можно без проблем не только изменить часть произведения, но и заменить один цвет на другой или уменьшить яркость и контраст.

Также созданные в компьютерной графике изображения удобно использовать в дальнейшем. В частности, векторную графику можно печатать в любых размерах без потери качества. Благодаря этому компьютерная графика все чаще используется в полиграфическом дизайне.

Но у цифрового искусства есть и минусы, и их стоит упомянуть. Во-первых, современные мониторы пока еще не могут показать все оттенки, которые могут распознать наши глаза. Поэтому изображение на мониторе уступает количеством деталей тому же полотну живописи, которое мы видим вживую. Во-вторых, многие мониторы не совпадают по передаче цветовой гаммы и яркости, поэтому одно и то же произведение на разных мониторах может выглядеть по-разному. И если все-таки захочется распечатать компьютерную графику, стоит помнить о третьем минусе. Дело в том, что цветовая модель мониторов RGB полностью не совпадает с цветовой моделью принтеров CMYK, а следовательно, будет потеря цвета.

Об этих минусах учитель не должен забывать, чтобы избежать казусов на уроке. Также стоит напомнить об авторском праве. Тот, у кого есть оригинальный (исходный) файл рисунка, является хозяином рисунка [5]. Поэтому если учитель хочет создать авторскую методику, используя в ней чужую компьютерную графику, и получать с нее доход, то необходимо получить разрешение от автора произведения.

Но компьютерную графику можно изучать на уроках ИЗО не только в контексте исторического развития изобразительного искусства. Цифровое изобразительное искусство удобно использовать и в качестве методического пособия для развития художественных и эстетических навыков у учащихся. Рассмотрим это более подробно на жанре натюрморт в компьютерной графике.

Как мы знаем, жанр натюрморт обладает уникальными качествами для успешного художественного и эстетического воспитания на уроках изобразительного искусства. Натюрморт – это та база знаний о мире вещей, которая необходима для художника. Этот жанр способен максимально полно раскрыть особенности того или иного объекта, и неважно что это – цветок, фрукт или предмет быта. Поэтому многие художники прибегают к натюрморту, прежде чем сесть писать масштабные и сложные работы.

Натюрморт прекрасно подходит для объяснения законов композиции, цвета, понимания роли светотени в передаче объема. Это можно объяснить тем, что мы можем без каких-либо особых усилий изменить тот или иной параметр и получившийся результат будет достаточно нагляден. Например, тот же пейзаж менее удобен для изучения видов освещения в зависимости от расположения источника света, чем натюрморт. Если в натюрморте мы можем сами переставить источник света, то в пейзаже остается только ждать, когда солнце встанет в нужное положение.

Но художественное воспитание неразрывно связано с эстетическим, поэтому натюрморт в эстетическом воспитании также играет важную роль. Составление правильной композиции, колорита, светотеневых отношений в натюрморте требует от школьника понимания красоты.

По традиции чаще всего в качестве методического пособия используют живописный и графический натюрморт, но натюрморт, выполненный в CG, тоже обладает большим педагогическим потенциалом, который заключается в уникальных качествах направления.

Во-первых, с помощью 3d моделирования, компьютерной графики и методов фото-манипуляции можно создать более понятный материал для обучающихся. На данный момент мало иллюстраций, где изменен только один параметр – например, только освещение или только композиция, и так далее. Практически невозможно найти пример одного и того же натюрморта с правильным решением композиции и неправильным. В основном они будут сильно различаться по уровню сложности, по формату и т.д. Это значительно усложняет объяснение материала.

Во-вторых, сейчас получает распространение такой метод обучения, как мультимедиа-презентации, из-за удобства его использования на уроке, так как заранее подготовленная информация появляется в нужный момент по клику мыши. Благодаря презентации усиливается наглядность, потому что рисунок в учебнике, даже большого размера, не так хорошо видно, как изображение на экране. И именно компьютерную графику удобнее всего использовать в презентации, так как ее уже не нужно переводить в цифровой вид.

В-третьих, на данный момент имеется огромное количество методических пособий по натюрморту, созданных в CG. Связано это с тем, что жанр натюрморта прекрасно подходит для развития техники, изучения натуры, чем и пользуются многие художники. Достаточно зайти на известный сайт artstation.com, где CG-художники со всего мира выкладывают свои работы, и мы найдем множество учебных натюрмортов выполненных в 3d и 2d, и даже этапы создания натюрморта.

Здесь есть и мотивационный момент. Известно, что не все учащиеся с радостью воспринимают уроки, посвященные натюрмортам. В этом жанре мало где можно «разгуляться» детской фантазии по сравнению с сюжетно-тематическим жанром. Также в учебной программе натюрморту уделяется немного часов, поэтому многие учащиеся испытывают трудности с ним, из-за чего страдает интерес к изучению жанра. Но мотивацию можно вернуть, если школьники увидят, что художники, создавшие их любимые мультфильмы, игры, иллюстрации к замечательным книгам, часто обращаются к натюрморту за вдохновением и развитием практических навыков. Опять же идет знакомство с малоизвестным направлением, а учащиеся очень любят исследовать то, что им в новинку.

Таким образом, применение произведений современного искусства, в том числе и компьютерной графики, на уроке изобразительного искусства способствует повышению эффективности изучения материала, дает возможности по-новому решить педаго-

гические задачи, а также создает условия для реализации творческих потребностей школьника.

Библиографический список

1. Актуальная Россия: игра в классиков. – URL: <http://actualrus-sia.ru/2017/12/08/ar2/> (дата обращения: 27.10.2018)
2. Компьютерная графика. – URL: <http://zen-designer.ru/articles/172-computer-graphic> (дата обращения: 01.11.2018).
3. Макарова, И. О. Компьютерная графика в книжной иллюстрации / И. О. Макарова. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternaya-grafika-v-knizhnoy-illyustratsii> (дата обращения: 20.10.2018).
4. Новоселов, С. А. Методика использования компьютерной графики в ассоциативно-синектической технологии развития творчества / С. А. Новоселов, Н. П. Иванова // Педагогическое образование в России. – 2011. – № 4. – С. 79–86. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodika-ispolzovaniya-kompyuternoy-grafiki-v-assotsiativno-sinekticheskoy-tehnologii-razvitiya-tvorchestva> (дата обращения: 29.10.2018).
5. Цифровая живопись – вид изобразительного искусства. – URL: <http://www.baget1.ru/Digital-art/Digital-art.php> (дата обращения: 28.10.2018).

УДК 372.874; 77.04.
ББК 85.163

ВЛИЯНИЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ (ФОТОИСКУССТВА) КАК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ НА РАЗВИТИЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ УМЕНИЙ

Т. М. Бобровцева

(Пенза, ПГУ)

INFLUENCE OF SYNTHETIC ARTS (PHOTO-ART) AS AN ADDITIONAL POSSIBLE OPPORTUNITIES ON THE DEVELOPMENT OF COMPOSITION SKILLS

T. M. Bobrovtseva

(Penza, PSU)

Аннотация. Фотография как синтетическое искусство может быть рекомендована для использования в процессе развития композиционных умений.

Summary. Photography, as synthetic art can be recommended for use in the process of developing composite skills.

Ключевые слова: фотография, фотоискусство, актуальность, композиция.

Key words: photography, photo-art, timeliness, composition.

Без преувеличения, фотоискусство, как ни одно другое изобразительное искусство располагает на сегодняшний день весьма широким арсеналом технических средств и требует от своих приверженцев обширных технических и коммуникационных знаний, непрерывно меняющихся и совершенствующихся в процессе НТР. Вместе с тем фотография как вид синтетического искусства последние годы стала наиболее доступна. Практически у каждого в сотовом телефоне есть функция фотографирования. Повальное увлечение селфи среди молодежи вознесло фотографию на гребень волны успеха. Нет фактически ни одного подростка, не попробовавшего себя в этом жанре.

Однако подобная популярность имеет и свою негативную сторону, поскольку, как и в самом начале своего возникновения, зачастую сегодня фотография воспринимается окружающими как прихоть бездельников, забавное развлечение, и не более. А ведь фотография, как и другие синтетические искусства, всегда использовала для своего развития приемы и законы традиционных видов искусства, и в то же время активно осваивала новые методы, появившиеся вместе с развитием технологий. И именно это со временем поставило фотографию в один ряд с традиционными видами искусства, такими как живопись и графика.

Акценты в процессе обучения изобразительному искусству всегда были смещены на «грамматико-прагматическую» сторону обучения, сложную для восприятия подростками. И основное место в них занимает развитие композиционных умений, что подразумевает знание элементарных основ композиции, цветоведения и перспективы. Освоение данных умений – необходимый процесс, он оказывает влияние на успехи учащихся во многих дисциплинах, помимо изобразительного искусства. Поскольку массовое увлечение фотографированием обуславливает повышенный интерес к данному виду искусства, то в преодолении трудностей на пути обретения композиционных умений фотография может помочь, как никакой другой вид искусства. Ведь все уже заложено в самой при-

роде фотографии, делающей реальный факт достоянием искусства, причем фактически моментально. Именно фотография зачастую дает нам возможность по-новому взглянуть на окружающий мир, расставить в нём акценты на главное и второстепенное. Однако не всё, привнесённое новым увлечением может оказаться полезным, следует учитывать и отрицательные моменты популярности на сегодняшний день этого увлечения. К тому же, изучению специфики этого вида искусства уделяется крайне мало внимания, особенно в школе. Не исключено, что в силу того самого восприятия фотографии как развлечения. Но вместе с тем фотоискусство имеет и множество положительных наработок, зачастую незаметных на фоне сегодняшней популярности. Ведь моментальность, документальность, правдивость фотографии может стать весьма полезной не только на уроках изобразительного искусства. Возможность современных технологий сразу увидеть результат своей работы помогает осуществить ее разносторонний анализ, что незаменимо при условиях недостатка времени, являющегося особенностью школьного обучения.

Вокруг фотографии постоянно возникали теоретические искусствоведческие споры, особенно обострившиеся к концу XX века, когда взаимопроникновение традиционных искусств, таких как графика, живопись и фотография стало особенно наглядным, поскольку к этому периоду фотографирование часто стало заменять длительные подготовительные натурные зарисовки. Фотография многое вобрала в себя из многовекового опыта развития традиционного изобразительного искусства. Само видение мира «в кадре» – есть наследие живописи. Рамка картины есть первая «раскадровка» действительности в истории культуры. Ракурс и построение перспективы, умение зрителя «прочитать» фотографию как плоскостное изображение объёмного пространства – всё это составляет великое культурное наследие, доставшееся фотографии от живописи и графики. Влияние традиционных видов изобразительного искусства на фотографию огромно. При этом задача фотографии двузначна: с одной стороны, как можно более полно отделиться от других видов искусства и определить свои собственные границы, чтобы не остаться всего лишь вспомогательным средством классических видов искусства; с другой – наиболее полно освоить на собственной основе художественный опыт поколений художников.

Так же следует учесть то, что процесс создания фотоизображения принципиально отличается от творчества в любой иной сфе-

ре. Только здесь вся площадь картины создается одновременно. И самое необычное в том, что центр и любой из краев картины создаются в принципиально одинаковый период времени. Именно в этом есть и сложность, и огромный плюс для педагога изобразительного искусства. Ведь современной фотографии не чужды никакие жанры двухмерного изобразительного искусства. Вместе с тем «фотохудожник не менее активен по отношению к эстетически осваиваемому объекту, чем художник в любом другом виде искусства. Фотография – «умственное искусство» в том смысле, что фотографу не дан спонтанный «ручной» талант, у него есть только вкус и глаз, и ему нужно больше обдумывать свои действия – то есть строить композицию [2]. А потому именно владение умениями и навыками в композиции определяется дальнейший успех его работы.

Художественная композиция в принципе очень сложный предмет. Есть масса аспектов, обуславливающих её правильное построение, на которых возможно поставить акцент при работе с фотографией, как в процессе её создания, так и обсуждения. Но без интересной задумки даже очень грамотно выстроенная композиция ничего не стоит. Учащийся должен знать, что именно он хочет снять, что, какую мысль, он хочет донести до окружающих. Конечно, может быть удачным случайный кадр, но такая вероятность крайне мала, хотя и теоретически возможна. А значит, перед тем как воплотить задуманное, следует провести весьма ощутимую подготовительную работу. Если это студийная съёмка, то следует выставить требуемый свет, добавить необходимую обстановку, декорации, а то и костюмы для участников будущего изображения. Возможно, следует создать нужное эмоциональное настроение музыкальным сопровождением. Если это натурная съёмка на природе, то следует основательно изучить объект, не раз посетить его в разное время суток, а то и времён года, в разных погодных условиях, возможно, выполнить целый ряд предварительных снимков, из которых потом можно отобрать наиболее удачные в смысле композиции и наиболее полного выражения задуманной идеи.

Если подвести итог всему вышесказанному, можно сказать, что фотография – это довольно сложное и увлекательное искусство именно благодаря своей такой прочной связи с реальностью. Эта связь вводит непритязательного зрителя в заблуждение и заставляет его думать, что снимок – просто результат удачного нажатия на кнопку и не более того. Хотя и в этом заблуждении есть своя

прелесть. За почти два столетия фотография прошла сложный путь от вспомогательного средства до полноценного вида искусства. Она вобрала в себя не только наработки традиционных видов искусства, но и создала собственную эстетику: эстетику переосмысленной реальности, окружающей действительности, возведённой в ранг предмета искусства, как расширение изобразительных возможностей искусства. А потому может быть рекомендована для использования в процессе развития композиционных умений. Педагог может обратиться к ресурсам Интернет, где можно найти разнообразную информацию об искусстве фотографии [1; 2].

Библиографический список

1. Никишин, А. Современная фотография как современное искусство / А. Никишин. – URL: <http://www.alexeynikishin.ru/master-klass-sovremennaya-fotografia-kak-sovremennoe-iskusstvo.html>
2. Суконик, А. Фотография и искусство / А. Суконик // Топос. – URL: <http://www.topos.ru/article/4221>

УДК 371.486; 37.034
ББК 74.200.51

ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ В УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОМ КОМПЛЕКСЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

В. Е. Иванова

(Пенза, ПГУ)

FORMATION OF SPIRITUAL AND MORAL VALUES OF PERSONALITY IN EDUCATIONAL PROCESS AT SCHOOL

V. E. Ivanova

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассмотрены проблемы духовно-нравственного воспитания в условиях общеобразовательной школы. Проанализированы характерные особенности преподавания дисциплин художественно-эстетического цикла

в современной школе. На основе проведенного исследования сформулированы условия, при которых формирование духовно-нравственных ценностей личности в учебно-воспитательном комплексе общеобразовательной школы может реализовать свой потенциал.

Summary. This article studies the problems of spiritual and moral education in a secondary school. This research analyses the characteristic features of teaching the disciplines of the artistic and aesthetic cycle in the modern school. On the basis of the conducted research, the conditions, under which the formation of the spiritual and moral values of the individual in the educational complex of a secondary school can realize its potential, are formulated.

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, духовно-нравственное воспитание, художественное образование, культура, искусство.

Key words: spiritual and moral values, spiritual and modern education, artistic education, culture, art.

Проблема духовно-нравственного воспитания очень актуальна в настоящее время, ведь в современном обществе прослеживается тенденция к снижению интереса к отечественной истории, культуре, искусству. Образованию отводится ключевая роль в духовно-нравственном воспитании российского общества. В. П. Зинченко отмечает, что основным недостатком системы образования в течение длительного времени был «острейший дефицит духовной культуры. Произошло отчуждение образования от духовности, от культуры, от личности и, в конце концов, от живой науки. Отсюда его формализованность, абстрактность» [2].

Духовно-нравственное воспитание как средство формирования личности человека рассматривается в работах А. И. Бурова, М. В. Бусол, И. Ф. Гончарова, М. С. Кагана, Б. Т. Лихачева, Е. Л. Прасоловой, Б. В. Сафронова, А. В. Толстых и других, которые видят в нем большие возможности.

В нашей стране традиционно художественная культура являлась сферой воплощения духовно-нравственных ценностей, однако в обществе утвердилось отношение к ней, как к необязательному украшению реальной жизни. Искусство воспринимается как частность, не имеющая серьезной жизненной значимости. Такое отношение к культуре стремительно нарастает в условиях «рыночной экономики» и разрушает профессиональное искусство.

Как отмечает Л. Н. Зайцева, в настоящее время существует противоречие между возможностями использования средств искусства как факторов формирования духовно-нравственных ориенти-

ров обучающихся и недостаточной разработанностью научных основ организации соответствующего образовательного процесса в учебных заведениях [1: 2]. Это может привести к упадку художественной культуры, к утрате новыми поколениями понимания ее ценности, к утрате интереса в ее сохранении и развитии.

Духовно-нравственное воспитание и формирование эстетического вкуса являются основными задачами таких учебных предметов, как «Музыка», «Изобразительное искусство», «Мировая художественная культура», где осуществляется приобщение обучающихся к общечеловеческим ценностям. Однако часто эти дисциплины оказываются на третьем плане, например, по отводимому на них количеству часов, по оснащенности кабинета. Появляется тенденция вытеснения данных предметов из основного образования в дополнительное.

На каждый предмет художественно-эстетического цикла отводится 1 час в неделю: существенно меньше, чем в странах, определяемых как страны со средним уровнем развития и приблизительно в 2,5 раза меньше, чем в «высокоразвитых странах», которым мы так стремимся подражать во многих других отношениях. Школьники в США изучают дисциплины художественно-эстетического цикла на протяжении 12 лет обучения: ставят спектакли, рисуют, музицируют, поют и танцуют вплоть до окончания школы.

Можно сделать вывод, что искусство присутствует в школе на минимальном уровне. Однако, художественное образование решает целый ряд задач, которые государство считает важнейшими.

Как утверждает А. А. Мелик-Пашаев, общеобразовательные школы уделяют внимание преимущественно передаче знаний, а духовно-нравственное воспитание личности отходит на второй план [3]. Постоянное обращение к абстрактно-логическому мышлению и недостаточное внимание эмоционально-образной сфере приводят к разрыву между двумя составляющими культуры – культуры интеллектуально-рациональной и культуры духовной.

Дисциплины художественно-эстетического цикла держат в центре внимания человеческую душу. Рационализированное общее образование игнорирует сферу чувств. Взаимодействие обучающегося с искусством обогащает его сенсорную сферу, чуткость и восприимчивость по отношению к окружающему миру. Учащимся младшего школьного возраста свойственна потребность в творчестве. На уроках «Изобразительного искусства» обучающийся может

приобрести опыт создания и осуществления собственных замыслов. Кроме этого, занятия художественным творчеством благотворно влияют на детей: активизируют умственную деятельность, могут носить расслабляющий характер, развивают воображение, художественный вкус.

Важнейшую роль в приобщении детей к культуре и искусству играет художественное образование, в ходе которого обучающийся знакомится с художественной культурой своего края и всего мира.

Дисциплины художественно-эстетического цикла призваны решать задачи формирования и развития социально значимых ценностей, гражданственности и патриотизма в образовательных учреждениях, сохранения преемственности поколений, развития национальной культуры, формирования духовно-нравственных качеств личности, создания условий для самореализации личности, воспитания бережного отношения к природе.

Для решения задач всестороннего развития личности особенно актуально воспитание настоящего патриота, знающего, любящего и почитающего традиции своей Родины. В богатейших народных промыслах воплощен исторический опыт поколений, запечатлена душа народа, создавшего подлинные шедевры искусства, которые свидетельствуют о таланте и высоком художественном вкусе мастеров – умельцев. Если мы хотим сохранить себя в качестве наследников отечественной и мировой культуры, то художественное образование должно стать безусловным приоритетом культурно-образовательной политики государства.

Приобщение учащихся к традиционному народному искусству, к народным промыслам и фольклору к этому неисчерпаемому духовному богатству народа помогает решить данные задачи. Народное творчество предоставляет знания обычаев и традиций своего народа. В современное время это особенно важно, так как образцы вненациональной массовой культуры, которые интенсивно распространяются средствами массовой информации, влияют на мировоззрение детей и, к сожалению, не всегда лучшим образом.

Важно, что воспитательные возможности искусства осуществляются путем добровольного приобщения обучающегося к положительным ценностям и переживаниям, которые несет творческая деятельность.

Воспитание личности осуществляется не только в учебное, но и в свободное от уроков время. Именно поэтому данный процесс

должен осуществляться системно, т.е. требуется одновременно педагогическое, социальное, семейное, информационно-психологическое, духовно-нравственное воздействие на личность. В настоящее время активно развиваются такие виды искусства, как фотография, кинематограф, нет-арт, изучению которых отводится мало времени. Данные виды искусства вызывают неподдельный и большой интерес школьников и являются наиболее доступными. Однако следует признать, что не каждое произведение кинематографа или интернет-искусства будет благотворно влиять на становление личности школьника. В тоже время в рамках дисциплин «Искусство», «Изобразительное искусство», «Музыка» недостаточно внимания уделяется данной проблематике. Именно поэтому преподавание дисциплины «Мировая художественная культура» должно начинаться значительно раньше, чем предусмотрено стандартом, то есть в основной школе.

Необходимо преодолеть барьер между сферой образования и культуры, чтобы произошли положительные изменения в обсуждаемой области. Образование – часть культуры, от работы которой зависит существование культуры в целом и культуры художественной – в частности.

Формы сотрудничества образования и культуры многообразны: от прямого участия представителей творческих профессий в учебном процессе (в первую очередь, в сфере дополнительного образования) до взаимной поддержки средств массовой коммуникации и соответствующих научных исследований. Важнейшим вариантом предлагаемого сотрудничества является сближение специального и общего педагогического образования, когда происходит подготовка мастеров искусства к работе с «обыкновенными» детьми, а художники-педагоги обогащаются полноценным творческим опытом. Ближайшим пространством взаимодействия культуры и образования является музейная педагогика, деятельность филармоний, театров и библиотек.

Итогом этой работы может стать, в частности, создание обучающих материалов для тех общеобразовательных школ, которые не имеют возможности организовать взаимодействие с искусством в реальном времени.

Объединенные усилия культуры и образования должны быть направлены на телевидение и интернет, влияние которых в духовно-нравственном плане может быть разрушительно, если взаимодействие обучающихся со средствами массовой коммуникации

происходит без контроля со стороны взрослых. Их воздействие может перекрыть все положительное, что смогла бы сделать в плане художественного развития общеобразовательная школа. Возможно, решением данной проблемы послужит разработка интерактивных художественно-образовательных программ, способных объединить детей разного возраста, их родителей и педагогов. Художественно-образовательные программы уже существуют, например, развивающие мультфильмы Совы «Всемирная картинная галерея – Детям об искусстве», однако их недостаточно и мало кто о них знает. Аналитическим Центром Юрия Левады с 2008 по 2015 гг. проводились опросы, в которых россиянам предлагалось выбрать лучшую телепередачу. Телезрители отдавали предпочтение развлекательным и информационным передачам («Пусть говорят», «Голос», «Камеди Клуб», «Давай поженимся», «Битва экстрасенсов» и т.д.). В двадцатке «лучших» не оказалось ни одной образовательной программы [4].

Современные проблемы российского общества требуют разработки эффективных методов подготовки педагогических кадров для организации воспитательной работы по формированию духовного мира обучающихся, значимым компонентом которого должны стать ценности патриотизма, гражданственности, семьи, искусства и др.

Попробуем сформулировать условия, при которых формирование духовно-нравственных ценностей личности в учебно-воспитательном комплексе общеобразовательной школы может реализовать свой потенциал:

- Переоценка обществом, государством и системой образования места и значения художественной культуры и художественного образования.

- Увеличение присутствия предметов художественно-эстетического цикла в общеобразовательной школе за счет введения новых дисциплин и преобразования уже существующих.

- Внедрение единых методических основ творчески ориентированного преподавания разных искусств при широкой вариативности конкретных программ и методик. Поддержка соответствующих научных подразделений, исследовательских программ и печатных изданий.

В современном мире, где происходят процессы индустриализации, компьютеризации, глобализации часто остаются без внимания вопросы духовности, творчества и воображения. В условиях общеобразовательной школы дисциплины художественно-эстети-

ческого цикла – единственная область, в которой может происходить духовно-нравственное воспитание растущего человека и его приобщение к ценностям своего народа и человечества.

Библиографический список

1. Зайцева, Л. Н. Формирование у подростков духовно-нравственных ценностей в учебно-воспитательном комплексе общеобразовательной школы и школы искусств : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Зайцева Л. Н. – Рязань, 2008.
2. Зинченко, В. П. Образование и духовность: сознание как объект междисциплинированного исследования / В. П. Зинченко // Современная высшая школа. – 1990. – № 1. – С. 85–92.
3. Мелик-Пашаев, А. А. О состоянии и возможностях художественного образования / А. А. Мелик-Пашаев // Искусство в школе. – 2008. – № 1. – С. 4–9.
4. Левада-Центр – российская негосударственная исследовательская организация. – URL: <https://www.levada.ru/>

УДК 378.147
ББК74.489

ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ЗВУКОРЕЖИССЕРОВ

Ю. А. Качалов

(Самара, СГИК)

APPROACHES TO THE FORMATION OF COMMUNICATION COMPETENCE OF SOUND PRODUCERS

Yu. A. Kachalov

(Samara, SSIK)

Аннотация. Профессиональные коммуникации составляют основу взаимодействия между звукорежиссером и другими участниками организации и проведения зрелищных и концертных программ и выступают регулятором как профессиональных, так и творческих взаимоотношений.

Summary. Professional communications form the basis of interaction between the sound producer and other participants in the organization and conduct

of entertainment and concert programs and act as the regulator of both professional and creative relationships.

Ключевые слова: личностно-ориентированный подход, коммуникативная компетентность, профессиональные коммуникации, звукорежиссер.

Key words: learner-centred approach, communication competence, professional communication, sound producer.

Меняющиеся условия современного рынка труда, а также сложившая социально-экономическая ситуация оказывают серьезное влияние на образовательную систему. Именно соответствие требованиям реальной профессиональной деятельности является главной функцией высшего образования. С этой целью постоянно происходит совершенствование образовательных и профессиональных стандартов, программ и учебных планов. Помимо этого, достижение цели оптимально при использовании новых разработок в педагогике. Сочетание упомянутых тенденций обеспечивает актуальность исследований формирования профессиональных компетенций.

Компетентностный подход в педагогике привел к тому, что современные образовательные стандарты ориентируются на компетенции как результат педагогической деятельности. В результате решения Коллегии Минобрнауки России от 01.02.2007 г. «О разработке нового поколения государственных образовательных стандартов и поэтапном переходе на уровневое высшее профессиональное образование с учетом требований рынка труда и международных тенденций развития высшего образования» появилось понятие государственного образовательного стандарта [1]. Он предполагал формирование компетенций у обучающихся для обеспечения гарантии качества образовательного процесса. Компетентностный подход во ФГОС также требовал применения различных интерактивных форм обучения, повышая ценность практикоориентированных знаний и умений.

В последующих редакциях ФГОС данные тенденции развивались и уточнялись: менялись списки и формулировки компетенций, способы оценки и требования к организации учебного процесса [2]. Итогом данных преобразований документа на данный момент стал ФГОС 3++ 2017 года [3]. Его основным отличием следует назвать существенное сокращение списка компетенций, а также сведение

их к двум основным категориям: универсальные и общепрофессиональные. Универсальные компетенции едины для специалистов всех направлений обучения и нацелены на развитие самодостаточной, профессионально социализированной и гармонично развитой личности. Общепрофессиональные компетенции составляют те знания, умения, навыки, которые специалист должен быть готов применять в своей профессиональной деятельности. При этом, формулировки компетенций также подчинены принципу системности: важным понятием многих из них является «проектная деятельность». Использование проектных технологий является показателем нового подхода к пониманию профессиональной деятельности – ее воспринимают не как набор определенных действий, а как формирование целостного продукта или услуги (в зависимости от рода деятельности). Такое понимание компетентности требует не только обладания сугубо профессиональными навыками, но и определенными личностными качествами. Поэтому в современной образовательной системе личностно-ориентированный подход становится наиболее востребованным, прежде всего, из-за приоритета индивидуальных свойств и качеств личности обучающихся. Восприятие обучающегося как субъекта образовательного процесса дает гораздо больше возможностей для его развития, поскольку интеграция личного и профессионального опыта педагога и студента создает широкое социально-профессиональное пространство обмена идеями и мнениями. Использование личностных характеристик, сильных сторон обучающихся позволит повысить качество обучения для каждого конкретного студента. Поэтому мы считаем применение личностно-ориентированного подхода одним из ключевых в формировании как универсальных, так и общепрофессиональных компетенций.

Анализ компетенций, необходимых специалисту-звукорежиссеру культурно-массовых представлений и концертных программ согласно ФГОС, показал, что в число универсальных компетенций входит и коммуникация, которая является основой любой деятельности, связанной с взаимодействием с людьми. Профессия звукорежиссера при организации и подготовке культурно-массовых представлений и концертных программ на нескольких этапах основывается на взаимодействии с участниками данных программ: от режиссера-постановщика и исполнителей до сотрудников технической поддержки. Различные авторы подчеркивают, что профессио-

нальные коммуникации составляют основу взаимодействия между звукорежиссером и другими участниками организации и проведения зрелищных и концертных программ и выступают регулятором как профессиональных, так и творческих взаимоотношений [4: 5]. При этом основой эффективности таких взаимоотношений является высокий уровень коммуникативной компетентности их участников.

В то же время, следует отметить, что в современной педагогике дифференцируются понятия «компетенции» и «компетентности». Компетенция в таком понимании становится частью структуры компетентности. Компетентность основывается, в первую очередь, помимо полученных в ходе обучения знаний, умений и навыков, на личностных качествах и опыте специалиста в профессиональной деятельности. Именно актуализация имеющихся компетенций для решения реальных профессиональных задач является результатом профессионализма специалиста, его компетентности. Поэтому объектом нашего исследования стала именно коммуникативная компетентность.

Коммуникативная компетентность, с нашей точки зрения, также представляет собой интегративное свойство личности [6: 3]. Она затрагивает все сферы взаимодействия между людьми, в том числе и в ходе профессиональной деятельности. В ходе работы звукорежиссера часто возникают ситуации, связанные с решением коммуникативных задач, при подготовке культурно-массовых представлений и концертных программ. Однако готовность студентов к преодолению коммуникативных барьеров в профессиональной деятельности остается на низком уровне. Причинами сложившейся ситуации являются следующие противоречия:

- на социальном уровне – между актуальной потребностью в решении коммуникативных задач в профессиональной деятельности и недостатком коммуникативной компетентности звукорежиссеров;

- на образовательном уровне – между уровнем теоретической разработанности коммуникативной компетентности как педагогического объекта и отсутствием концепции ее развития в профессиональной деятельности звукорежиссеров;

- на методическом уровне – между объективными требованиями к коммуникативной компетентности профессиональных звукорежиссеров и недостатком методологической и технологической

разработанности педагогических условий формирования коммуникативной компетентности будущих звукорежиссеров.

Поэтому реализация личностно-ориентированного подхода для формирования и развития коммуникативной компетентности как интегративного свойства личности будущих звукорежиссеров является актуальной задачей педагогики.

Библиографический список

1. О разработке нового поколения государственных образовательных стандартов и поэтапном переходе на уровневое высшее профессиональное образование с учетом требований рынка труда и международных тенденций развития высшего образования : решение Коллегии Минобрнауки РФ № ПК-1 от 01.02.2007. – URL: <http://www.edu.ru/documents/view/26230/> (дата обращения: 23.10.2018).

2. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования : приказ Минобрнауки РФ № 1897 от 17.12.2010 (ред. от 31.12.2015). – URL: <http://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rf-ot-17122010-n-1897/> (дата обращения: 23.10.2018).

3. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – специалитет по специальности 51.05.01 Звукорежиссера культурно-массовых представлений и концертных программ : приказ Минобрнауки РФ № 1120 от 16.11.2017. – URL: <http://www.edu.ru/documents/view/64145/> (дата обращения: 23.10.2018).

4. Ляшенко, Н. В. Специфические особенности работы звукорежиссера в процессе создания театрализованных представлений и концертных программ / Н. В. Ляшенко, А. В. Манжуров // Современные научные исследования и инновации. – 2018. – № 3. – URL: <http://web.snauka.ru/issues/2018/03/86059> (дата обращения: 12.10.2018).

5. Юсса, Е. Б. Звукорежиссер в системе музыкальной художественной коммуникации / Е. Б. Юсса // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 7 (49). – Ч. 2. – С. 155–157.

6. Храмцова, А. Б. Формирование коммуникативной компетентности студентов-будущих юристов в процессе профессиональной подготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Храмцова А. Б. – Самара, 2009.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПОДАРОК: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Н. В. Ларюшкина

(Пенза, ПГУ)

CHRISTMAS GIFT: HISTORY AND MODERN LIFE

N. V. Laryushkina

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассматриваются история появления рождественского подарка, развитие и трансформация традиций, связанных с дарением подарков на Рождество. Приводятся рекомендации по изготовлению подарка к празднику – рождественской елочки – своими руками с детьми в семейном кругу.

Summary. The article discusses the history of the appearance of the Christmas present, the development and transformation of the traditions associated with the giving of gifts for Christmas. Provides recommendations for making a holiday gift - a Christmas tree - with your own hands with the children in the family circle.

Ключевые слова: рождественский подарок, Рождество, традиции, трансформация.

Key words: Christmas gift, Christmas, traditions, transformation.

Каждый подарок, даже самый
маленький, становится великим даром,
если ты вручаешь его с любовью.

Джон Уолкот

Традиции подготовки к Рождеству и Новому году очень разнообразны. Одними из приятных хлопот перед праздниками являются подготовка рождественских подарков и украшение новогодней елки в домашней обстановке. Многие люди, а особенно дети, связывают это время с ожиданием чудес и надеждой на свершение ожиданий.

Свое начало история рождественских подарков берет из Евангелия (сцена «Дары волхвов»). Они принесли дары младенцу Иисусу Христу, на рождение которого указала звезда. Тогда же появилась и традиция украшать рождественское дерево (в России – ель, сосна) и чтобы макушку дерева обязательно украшала сияющая звезда.

Обычай украшать рождественскую елку на территории Европы впервые появился в Германии в XV–XVI веках. Поначалу ель ассоциировалась с библейским райским деревом и поэтому ее символически украшали яблоками. После того, как елки появились в домах горожан, их все чаще стали украшать различными, фигурками ангелов, звездочками и цветами. Подарки на Рождество в то время было принято изготавливать вручную. Сначала все готовились к празднику, пекли печенье, делали своими руками подарки друг другу, а затем все вместе наряжали елку и трапезничали. В XVII веке стали изготавливать фабричные украшения: позолоченные шишки, ангелочки и куколки, цветы и фигурки из шерсти, ткани, фарфора и серебряной фольги с изящным декоративным оформлением. В XVIII веке появились первые стеклянные игрушки.

Елочные украшения со временем менялись в зависимости от моды. В XIX веке украшения для рождественской елки стали очень популярны. Обычно они украшались пышно, многоцветно. К началу нового века в моду вошли одноцветные алые или серебряные ели, наряженные тон в тон одинакового цвета игрушками.

В Россию обычай наряжать ель на Рождество и дарить подарки пришел лишь в XIX веке. Распространению этой традиции способствовала императрица Александра Федоровна, супруга Императора Николая I. Подарки в царской семье клали под богато украшенную ель, посмотреть на которую пускали в Зимний дворец в Рождество всех желающих. Данный обычай способствовал быстрому распространению традиции ставить дома елки и класть под них подарки.

Кроме того, во второй половине XIX века возникла традиция дарить открытки. К зимним праздникам печатались открытки с разными надписями: «С Рождеством Христовым», «С Новым годом» и «С Рождеством Христовым! С Новым годом». На открытках изображались русские церкви, зимние пейзажи, елочные ветки. Ну, и, конечно, на Рождество было принято дарить всевозможные сладости: конфеты, фигурные пряники, золоченые орехи, которые использовали в качестве украшения дерева. Под Рождественской елкой также можно было найти красиво упакованные сладкие подарки: круглые жестяные коробки, расписанные вручную, резные ларцы, фарфоровые кружечки, деревянные сани, миниатюрные расписные домики, которые были наполнены шоколадом, карамелью, леденцами.

К концу XIX столетия детям стали чаще дарить игрушки, а не только сладости. В то время игрушки были настоящим произведением искусства – фарфоровые куклы с нежными личиками, в богатых платьях из бархата и парчи, затейливо сделанные кареты, кукольные домики с приданым, для мальчиков – ружья и лошадки, порой столь искусно имитирующие настоящих, что с первого взгляда и не отличишь. С этого времени и закрепились традиции дарить игрушки на Рождество.

Со временем традиция дарить подарки на Рождество, скорее, перешла в традицию дарить подарки на Новый год. Новогодние подарки могут быть самыми разными. В последнее время стало модно дарить средства по уходу за собой, ведь сегодня модно ухаживать за собой и хорошо выглядеть. Поэтому накануне праздника полки косметических магазинов буквально ломятся от разнообразных подарочных наборов. Как правило, такой подарок воспринимается с удовольствием. Традиционными дарами продолжают оставаться сладости, игрушки, красиво украшенные маленькие коробочки с сюрпризами. Все более популярным становится обычай, пришедший из Западной Европы, преподнесение на праздник рождественского цветка – пуансеттии – растения, которое цветет на Рождество.

В России рождественские традиции и обряды постепенно возрождаются. Популярной становится традиция дарить подарки именно на Рождество, когда в сочельник вся семья собирается за одним столом. И, конечно, рождественский подарок, сделанный своими руками, остается самым желанным. Вышивка или вязание, традиционная куколка или затейливое оригами, не только дети могут мастерить подарки, но и взрослым это не возбраняется. Предрождественскими вечерами можно мастерить подарки всей семьей, слушая сказки или беседуя о чем-то своем. Подарок – всегда символический жест, который подразумевает, что вы дарите частичку самого себя. Так, как это делали волхвы – принося в дар самое дорогое.

Изготовить рождественский подарок можно дома с детьми в семейном кругу, заложив, тем самым, семейную традицию: готовиться к Рождеству и делать рождественские подарки для близких людей своими руками.

Как уже было отмечено выше, одним из символов Рождества является рождественское дерево – ель. Для украшения интерьера

к празднику в качестве подарка мы предлагаем изготовить из недорогих и доступных материалов елочку.

Для этого нам потребуются следующие материалы: бумажные салфетки зеленого цвета (при желании можно использовать салфетки разного цвета), лист А4 плотной бумаги или картона, ножницы, степлер, клей ПВА, декоративные бусины или ленточки для украшения.

Изготовление декоративной елочки происходит в три этапа.

Первый этап – подготовка основы для елки.

Для этого лист плотной бумаги или тонкого картона сворачиваем в конус (можно использовать готовый конус из пенопласта, который продается в магазинах для творчества). Края картона склеиваем, лишнюю нижнюю часть обрезаем, чтобы конус ровно стоял на столе или другой поверхности.



Второй этап – изготовление из салфеток цветов – будущих веточек ели.

Для изготовления пушистых «веточек» нам необходимо из салфеток сделать заготовки. Для этого нужно взять одну салфетку, сложенную вчетверо, сложить ее пополам, затем еще раз пополам. Получившийся квадрат в центре скрепить степлером и обрезать углы таким образом, чтобы получилась круглая заготовка.



Затем, поочередно поднимая вверх к центру каждый слой салфетки, формируем «цветок» – будущие веточки елки. Таких «цветов» следует изготовить необходимое количество в зависимости от размера изготавливаемой елочки.



Третий этапа – сбор елки.

Подготовленные бумажные цветы приклеить на основу конус по кругу, начиная с нижнего ряда. Цветочки следующего ряда располагаем в промежутках предыдущего ряда. И таким образом заполняем весь конус и получаем пушистую елочку.



Изделие можно оставить и в таком виде, можно дополнить декоративными украшениями – бусинами, ленточками и т.п.



Таким образом, мы получаем сделанный своими руками и с душой уникальный рождественский подарок. Кроме того, к изготовлению подарков можно привлечь всех членов семьи, что позволит им больше времени провести вместе, пообщаться за совместным увлекательным делом и заложить свои семейные рождественские традиции.

УДК 82-92
ББК 76.02

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПУБЛИКАЦИЙ НА ТЕМУ КУЛЬТУРЫ В ГАЗЕТЕ «ПЕНЗЕНСКАЯ ПРАВДА»

Е. Н. Сердобинцева

(Пенза, ПГУ)

SPECIAL ASPECTS OF GENRE OF PUBLICATION ON THE TOPIC OF CULTURE IN THE JOURNAL "PENZENSKAYA PRAVDA"

E. N. Serdobintseva

(Penza, PSU)

Аннотация. Поднимается проблема жанрового своеобозначия публикаций на тему культуры в региональной газете. У каждого жанра есть своя зада-

ча и свои функции, поэтому от выбора жанра зависит эффективность публикации.

Summary. The article raises the problem of the genre originality of publications on the theme of culture in a regional newspaper. Each genre has its own task and its own functions, so the effectiveness of publication depends on the choice of genre.

Ключевые слова: газета, культура, публикация, жанр, функции, рецензия, очерк.

Key words: newspaper, culture, publication, genre, functions, review, article.

Культура (от лат. *cultura* – возделывание – воспитание, образование, развитие, почитание), исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, в их взаимоотношениях, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях. Понятие «культура» употребляется для характеристики определенных исторических эпох (античная культура), конкретных обществ, народностей и наций (культура майя), а также специфических сфер деятельности или жизни (культура труда, политическая культура, художественная культура); в более узком смысле – сфера духовной жизни людей. Включает в себя предметные результаты деятельности людей (машины, сооружения, результаты познания, произведения искусства, нормы морали и права и т. д.), а также человеческие силы и способности, реализуемые в деятельности (знания, умения, навыки, уровень интеллекта, нравственного и эстетического развития, мировоззрение, способы и формы общения людей) [1].

В повседневном общении слово культура чаще используется в узком смысле – как духовная жизнь людей и все, что связано с этим. Именно духовные ценности влияют на уровень развития человека и общества в целом.

Этот уровень, безусловно, у каждого разный. Он зависит от среды, где растет и развивается человек, начиная с самой маленькой – семьи, затем расширяясь до двора, детского учреждения, города, региона, страны. И порой различия в культурном уровне людей столь разительны, что заметны невооруженным глазом. Особенно интересно проследить эти различия среди граждан одной страны, но разных регионов.

Истоки региональной культуры берут начало в древних традициях народа, населявшего определенную территорию. На эти традиции накладываются новые знания, централизованно формируемые и распространяемые в стране. Немаловажную роль в этом играет журналистика. СМИ являются одним из важнейших проводников идей и решений власти в народ. Они оказывают огромное влияние на сознание личности, формируя общественное мнение.

Информация передается в виде текста, заключенного в определенную форму – жанр. Выбор жанра зависит от целей автора текста. В журналистике традиционно выделяют три категории жанров: информационные, аналитические и художественно-публицистические. Каждая жанровая категория, как и отдельный жанр, имеет свою аудиторию: кто-то ищет только информацию о культурных мероприятиях, кто-то хочет погрузиться в глубокий разбор того или иного события, чтобы лучше понять его, кто-то желает получить эстетическое удовольствие от чтения очерка или фельетона. Понятно, что наиболее эффективны в повышении культурного уровня читателя жанры второй и третьей категории.

Бытует мнение, что наиболее распространенными являются публикации информационных жанров. Аналитические и художественно-публицистические не востребованы читателем. Однако издание не задает прямого вопроса читателю: какой жанр ему наиболее интересен. Оно ставит перед фактом, предлагая ему набор привычных для редакции жанров. Поэтому проследить выбор жанров главной региональной газеты «Пензенской правды» в публикациях на темы, связанные с культурой, представляется интересным и актуальным.

Надо отметить, что редакция газеты уделяет особое внимание рассматриваемой теме: в газете существует рубрика «Культура». Наиболее часто встречаются публикации в виде анонса. Теоретики журналистики относят этот жанр к информационным, присоединяя его к заметке [2]. Например, публикация «В Пензе впервые пройдет фестиваль органной музыки» анонсирует предстоящий фестиваль, рассказывая о сроках проведения, о концертной программе и о том, что планируется еще провести в рамках мероприятия: *«Запланировано шесть концертов отечественных и зарубежных исполнителей... Он стартует 30 января и продолжится в феврале. В его рамках состоится шесть концертов... Откроет цикл мероприятий гость из Италии - органист Ватиканского собора святого Петра, профессор*

Венецианской консерватории Джанлука Либертуччи... Также в рамках фестиваля состоятся концерты... Стоимость билетов на органные концерты» (<http://www.pravda-news.ru/topic/64572.html>). Материал «В драмтеатре Пензы актеры «первой скрипки» покажут «Буратино.ru» сообщает читателям о запланированном дипломном спектакле начинающих артистов.

Использует редакция аннотацию, рассказывая о новых книгах, журналах, хотя обычно этот жанр встречается в специализированных изданиях. Примером аннотации на страницах газеты могут служить публикации «В Пензе презентовали аудиожурнал для незрячих «Сура-2» (<http://www.pravda-news.ru/topic/65118.html>) и «В Пензе «советские книголюб» презентовали «Книгу о книге» (<http://www.pravda-news.ru/topic/65195.html>). В первом примере рассказывается, где и как проходила презентация, а затем представляется аудиожурнал: *Аудиожурнал, представленный на электронных дисках, состоит из пяти разделов: проза, поэзия, краеведческие материалы, произведения незрячих авторов, а также песни пензенских бардов... В краеведческом разделе первого номера звучит работа старшеклассника из губернского лицея для одаренных детей Валерия Войлочникова. Озвучено учебное пособие о заповеднике Пензенской области, которое было создано Валерием и записано им точечным шрифтом Брайля... На презентации Валерию вручили красиво оформленный документ на английском языке. В нем председатель общества выражает уважение и восхищение содержательной частью эссе, а также тем, что Валерий в полной мере освоил язык Брайля. Как сказано в документе, «это делает вас независимым человеком».* По такой же схеме построен и второй материал.

Не обходится газета и без королевы информационных жанров — заметки, которая описывает происходящие культурные события в Пензе и регионе например: «В Пензе стартовал XI книжный фестиваль «Открытый мир библиотек» (<http://pravda-news.ru/topic/65113.html>), «В фестивале «Penza Fest» примет участие питерская органистка Мария Лебедева» (<http://www.pravda-news.ru/topic/64949.html>).

Часто в публикациях о культурных событиях авторы обращаются к интервью: «Лева, Шура, Оксимирон и поющий медведь» (<http://flipper.pressa-online.com/issue.aspx?aid=7b4f93d0-5357-49c2-a068-70a6929549c3&iid=236272#page=14&kw=>), «На вечеринке луч-

ших друзей» (<http://flipper.pressa-online.com/issue.aspx?aid=7b4f93d0-5357-49c2-a068-70a6929549c3&iid=236740#page=22&kw=>), «Кто в No Comments главный» (<http://flipper.pressa-online.com/issue.aspx?aid=7b4f93d0-5357-49c2-a068-70a6929549c3&iid=238736#page=22&kw=>) и др. Так удобно представить участников мероприятия.

Из категории аналитических жанров в журналистских материалах о культуре обычно используется рецензия. В «Пензенской правде» присутствует отзыв, в котором нет собственно анализа и других составляющих жанр рецензии. Отзыв, хотя и близок рецензии, относится все же к информационным жанрам и на страницах газеты встречается довольно часто. Например, «В Пензе журналисты дали аншлаговый концерт-саундтрек»: *«Сцену с акулами пера разделили и герои публикаций. Когда запели Сергей и Луиза Наумовы, зал замер... В пятницу, 15 января, в Доме молодежи прошел фестиваль «Поют журналисты», уже ставший традиционным в регионе. В этом году он состоялся 11-й раз... Он был приурочен к Дню печати и посвящен Году кино. В основу сценария в этот раз легли песни из кинофильмов... Зал встречал каждого артиста очень тепло. За годы существования фестиваля многие журналисты уже полюбились зрителям в качестве вокалистов. С букетами люди шли выразить свое восхищение чистым и сильным голосом заведующей отделом «ПП» Натальи Сизовой, проникновенным и артистичным исполнением рекламиста, журналиста и психолога Ирины Жаровой... Очень колоритно смотрелся дуэт журналиста «Молодого ленинца» Владимира Вержбовского и редактора газеты «Губернские ведомости» Ильи Муреева, которые спели «Губит людей не пиво». Заворожила зрителей и песня «Эй, моряк» в исполнении Екатерины Миленькой (ГТРК «Пенза»). Но самым удивительным в этом концерте было то, что сцену с журналистами разделили и герои их публикаций. Когда запели Сергей и Луиза Наумовы, зал замер... Ей аплодировали в этот вечер дольше всего... Завершился концерт выступлением заслуженной артистки РСФСР, идейной вдохновительницы фестиваля Нины Голубиной. Именно она стояла у его истоков, и он бы не состоялся без профессиональной помощи певицы и ее музыкантов».* (<http://www.pravda-news.ru/topic/64679.html>).

В последнее время слышны замечания, что художественно-публицистические жанры вымирают. Отрадно, что в редакции анализируемой газеты этого не знают и используют их достаточно ча-

сто, преимущественно очерк. Очерк – жанр трудоемкий, совмещающий в себе наглядно-образное и аналитическое начало. Очеркист должен владеть разными методами отображения действительности, создавая художественно-публицистическое произведение. В материалах на тему «культура» интерес вызывают портретные очерки, в которых на первый план выходят художественный метод отображения и эстетическая функция. Они позволяют более ярко представить психологический портрет достойной личности. В качестве примера портретного очерка можно привести публикации «Флагман» пензенского поэтического сообщества Лариса Ивановна Яшина отметила юбилей» (<http://www.pravda-news.ru/topic/65681.html>), «Он читал книги о звездах и... стал ресторатором» (<http://www.pravda-news.ru/topic/65679.html>), «Платок для Марии, или Зачем Максим Горький приезжал в Пензу» (http://flipper.pressa-online.com/issue.aspx?aid=7b4f93d0-5357-49c2-a068-70a6929549c3&iid=236740#page=18&kw=)) и др.

Анализ публикаций на тему «культура» в газете «Пензенская правда» показал, что лидирующую позицию занимают информационные жанры, за ними идут художественно-публицистические и совершенно отсутствуют аналитические жанры. Такое положение дел вызывает сожаление, т.к. газета могла бы играть более значимую роль в воспитании вкуса читателей, а значит и в повышении уровня духовного развития населения региона.

Библиографический список

1. Большой энциклопедический словарь. – URL: http://enc-dic.com/enc_big
2. Тертычный, А. А. Жанры периодической печати / А. А. Тертычный. – М., 2000.

Раздел 4. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ГУМАНИТАРНОГО ЦИКЛА

УДК 82-344
ББК 74.268.3

РЕЦЕПТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ СОЗДАНИЯ КУЛЬТУРЫ ИНЫХ МИРОВ В ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Е. А. Жиндеева

(Саранск, МГПИ)

RECEPTIVE STRATEGIES OF CREATING A CULTURE OF OTHER WORLDS IN FANTASTIC PROSE FOR CHILDREN

E. A. Zhindeeva

(Saransk, MSPI)

Аннотация. Идет речь о проблемах литературного образования в современной школе; роли литературы в формировании нравственного потенциала ребенка; рецептивных стратегиях создания культуры иных миров в детской фантастической литературе.

Summary. The article is based on thoughts about the ways of depicting a fantastic world in prose for children. The main purpose of the publication is to identify and describe receptive strategies for creating other worlds, to outline ways for students to study them.

Ключевые слова: литературное образование, детская литература, сказки, фэнтези.

Key words: creation strategy, perception mechanism, other worlds, phantasy for children, artistic and spatial character of subject.

Современная школа переживает серьезные изменения. Внедрение Федерального государственного образовательного стандарта, призванного, в первую очередь, ввести в школьное образование системно-деятельностный подход, который предполагает получение не только знаний в репродуктивном виде, но и направлен на организацию образовательной деятельности и взаимодействия учеников таким образом, чтобы в достижении целей личностного, социально-

го и познавательного развития обучающихся были видны значительные успехи.

Претерпевает изменения и литературное образование в современной школе. От чтения как механизма восприятия информации должны быть сделаны значительные шаги в сторону понимания (речь идет даже о интерпретационной самостоятельности ученика) художественного произведения. «Достижение необходимого для продолжения образования уровня читательской компетентности, общего речевого развития, т.е. овладение техникой чтения вслух и про себя, элементарными приемами интерпретации, анализа и преобразования художественных, научно-популярных и учебных текстов с использованием элементарных литературоведческих понятий» [3], такая высокая планка не может быть достигнута без введения новых образовательных технологий, принципиального изменения в работе с художественным словом. Этому учит и народная педагогика, которая ориентировалась всегда не только на воспитательный потенциал русской культуры, но и на получение глубинного, коренного, фундаментального знания, которое остается стержнем последующих образовательных стратегий личности.

Ни к чему говорить, что литература – это один из тех предметов школьного цикла, который формирует не только интерес к знаниям, но и стержневую ось нравственного потенциала. Обучаясь, ребенок подтверждает для себя статус добра и зла, правильности и неправильности поступка, нормы поведения, учится сопереживать, видеть прекрасное. Литературное произведение дает импульс и для развития воображения. В этом отношении для нас представляет интерес анализ иных, фантастических пространств, которыми наполнена детская литература.

С представлением другого, иного мира юный читатель (слушатель) встречается довольно рано. Чтение вслух сказок взрослыми, рассказывание историй позволяют спроецировать мир таким, в котором можно искусно соединять реалии существующего окружающего пространства и переданного взрослыми. Конечно, читающий взрослый занимает по отношению к ребенку учительскую позицию, претендует на подачу правильного с его точки зрения толкования и осмысления основных философских вопросов бытия, за счет чего собственно и реализуется на ранних этапах развития читательского интереса к художественному тексту воспитательная функция литературы. Конечно, на первом этапе формирования

читательского интереса стоит учитывать веру ребенка в чудеса, волшебство, магию, четкое деление на положительных и отрицательных героев. Причем так получается, что именно первые приближены к позиции «могут существовать среди нас», благодаря которой создается эффект «родственности душ» именно с положительным персонажем. Но при видимом опрошении понимания миров в сказочно-народном волшебном и авторско-фантастическом творчестве возникает ряд проблем, которые, с одной стороны, легко преодолеваемы в силу юного возраста читателя, с другой – позволяют человеку, руководящему чтением, заложить основы возможности интерпретационного навыка ребенка, приблизить понимание литературоведческих представлений, так необходимых в дальнейшем литературном обучении. Мы рассмотрим только одну ипостась такого подхода к формированию читательской компетентности школьников.

Представление о фантастических мирах появляется в жизни ребенка довольно рано. И здесь пространственная конкретика (например, Лапландия, где живет Дед Мороз; Цветочный город, где обитает Незнайка со своими друзьями и т.п.) воспринимается как конкретно существующее измерение. Движение от восприятия как реального к осознанию фантастического, иллюзорного и определяет стратегию «взросления» читателя. С этих позиций даже часть волшебных сказок может быть воспринята как фактически существующий фантастический мир. Такое не различие своего и иного на этапе формирования читателя позволяет, с одной стороны, говорить о рецептивных стратегиях создания фантастического мира как реально существующего, но развивающегося по своим, различным с реально существующими законами, правилами, с другой – создает прецедент дальнейшего восприятия знакомого сказочного мира через призму взросления и осознания иллюзорности изображаемого.

Работая с каждым произведением, непременно обращаем внимание детей не только на содержание (что написано), но и на форму произведения (как выражено): какие слова подбирает автор для описания героя, какими средствами выразительности пользуется и почему. Таким образом, внимание школьников сконцентрировано на осознании художественных пространственных характеристик изображаемого, на особенностях построения произведения. Это позволяет постепенно овладевать не только литературоведче-

скими представлениями, но и понятиями. Целостное восприятие – это одновременное представление читателем содержания и формы произведения. Поэтому литературоведческие понятия вводятся, закрепляются и повторяются в ходе работы с произведением. К такому можно отнести и представление о пространственном компоненте текста. Принципы создания иных миров в таких случаях подчинены ряду законов, среди которых нам бы хотелось особо выделить следующие:

- конструирование мира, в котором может происходить все, т.е. мира, лишённого причинно-следственной жесткой детерминации;

- переосмысление реальности, передача в зашифрованном виде древних знаний и народной морали, попытка решения проблем современного мира в будущем, представление экстраполяции (или трансформации) нашего мира в иное пространство;

- чтение художественного текста, содержащего описание иного (волшебного) мира, отражает попытку обретения смысла бытия, попытку забыть хотя бы на время о мире, в котором мы живем. Вне поля нашего внимания остаются искусственно конструируемые сказки, каковые представляют собой фэнтезийные сериалы, лишённые некоего первичного смысла, метафизической основы. К такому мы бы отнесли цикл Е. Носова о Незнайке.

Мы вполне согласны со специалистами, указывающими на то, что «противоречивость сказочного образа, не «санкционированная» присутствием божества, получает право на существование благодаря наличию особого сказочного мира, в котором чудесные свойства и превращения лиц и предметов (воплощающих дружественные и враждебные герою силы) являются нормой» [1]. Однако именно эти особенности сказочного мира и обособляют его от пространства реального. Мир волшебной сказки существует в замкнутом, внеконкретном и внеисторическом времени и пространстве. Это делает его в какой-то степени универсальным, рассчитанным на многие поколения.

Вместе с тем мнение о том, что в фантастическом произведении «отсутствует многомерность мира и образов, внутренняя подспудность и «затемнение смыслов», делающие произведение «долгоиграющим» [2], на наш взгляд, не совсем верное. Мы не настаиваем на том, что стабильность изображаемого мира входит в

обязательную концепцию автора. Писатель волен упрощать или усложнять композиционное решение своего произведения. Однако продуманность, органичность такого решения говорит о мастерстве художника слова. Здесь одним из самых значимых показателей как раз и является то, что читатель верит писателю. Именно такое единомыслие и позволяет оставаться востребованными циклами подобных произведений. Создаваемую в них часто упрощенную модель мира не в силах разрушить даже скептическое отношение к тексту взрослого человека. Все связи с реальным миром и, соответственно, какие бы то ни было проблемы позволяют экстраполировать чувственную новизну переживаемого и на окружающую действительность. В этом, по нашему мнению, и состоит волшебная для воспитания сила фантастического художественного текста для детей. Однако есть здесь и скрытые опасности.

Описанием особого, непохожего на наш и не подчиняющегося законам логики мира, писатель уводит читателя в виртуальное иллюзорное мироустройство, где все решается само собой, чудеса здесь нагромождены и закономерны. Такое «затмение» ничему не учит, ни с чем конкретно-историческим не ассоциируется и, как правило, не имеет воспитательного потенциала. Такому художественному тексту остается только одно существование: это логический минимум, некая потаенная жизнь. Таковы непреложные условия его бытия, вне которых любое художественное творение поэтически лишено смысла.

Мы привыкли, что художественный мир представляет собой некую данность. Его предсказуемость, здоровая табуированность, граничащая со стабильностью, позволяют создать свод правил интерпретационных вариантов и их обсуждений в пределах читательской среды. Однако на уровне фантастического пространства это срабатывает не всегда. Отчасти причиной тому является описание несуществующего и его адаптация к читательскому мышлению. В связи с этим возникает закономерный, на наш взгляд, вопрос. Можно ли говорить о первичности сказочного повествования для формирования, скажем, жанра фэнтези, так широко распространившегося в современной мировой литературе? Если учитывать наличие архетипов и образов, то может сложиться такое впечатление. Возьмем, например, образ дракона или мотив змееборчества

(борьба с внешними врагами и воплощением опасных для человека природных сил – он хорошо разработан авторами фэнтези). Вообще Змей – образ очень сложный по своему происхождению, встречающийся еще на первых страницах Библии как мудрейший из всех земноводных. Практически нет национальной культуры, которая бы не отдала дань драконоборческим сюжетам. В европейских сказаниях образ змея соединился с образом дьявола. Чаще всего данный ракурс характерен для сказочных мотивов, так же как и образы представителей потусторонних сил (ведьмы, черти), образ умирающего и возрождаемого героя или его возлюбленной (поцелуем, живой водой, заклятьем). Однако мало кто знает, что, например, имя «Баба-Яга» значит баба-змей; яга от корня- ang- в латинском – anguis-змей; иными словами, Баба-Яга – это очень древняя самка дракона. И это тот дополнительный этимологический нюанс, который становится достоянием фэнтези.

Однако в сфере фантастического пространства расхождения минимальны. В некоторых образцах (например, в трилогии Р. Толкиена) пространство многослойно, разноуровнево, но принципиальных различий по сравнению с рассмотренными видами пространства в фантастическом художественном тексте для школьников здесь не наблюдается.

Таким образом, сложившееся, активно обновляемое в настоящее время литературное образование школьника – это наиболее значимая и успешная стезя для знающего, креативного учителя, который может в полной мере использовать потенциал рецептивных стратегий создания культуры иных миров в фантастической прозе для детей.

Библиографический список

1. Валери, П. Закономерность искусств / П. Валери. – URL: http://lib.ru/Cyultura/VALERY/about_art.txt
2. Неелов, Е. М. Волшебно-сказочные корни современной научной фантастики / Е. М. Неелов. – Л., 1986.
3. Романчук, Л. Сказки и фэнтези – параллели и перпендикуляры / Л. Романчук // Порог. – 2003. – № 6. – С. 47–51.

ВАЖНОСТЬ ПОНЯТИЯ «МОТИВ» В ИЗОБРАЖЕНИИ СЕЛЬСКОГО ПЕЙЗАЖА УЧАЩИМИСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

В. С. Демина

(Пенза, ПГУ)

THE IMPORTANCE OF DEFINITION "MOTIVE" IN CREATING RURAL LANDSCAPES BY STUDENTS OF CHILDREN'S ART SCHOOL

V. S. Demina

(Penza, PSU)

Аннотация. Обозначены ключевые моменты понятия «мотив» для учащихся детской школы искусств.

Summary. In this study are indicated the key points of the notion of “motive” for students of a children's art school.

Ключевые слова: сельский пейзаж, мотив, идея, живопись.

Key words: rural landscape, motive, idea, pictorial art.

Живопись пейзажа является одним из самых лирических и эмоциональных жанров изобразительного искусства. Знакомство детей с этим жанром способствует их эмоциональному и эстетическому развитию, воспитывает доброе и бережное отношение к природе, её красотам, пробуждает искреннее, огромное чувство любви к своему краю, родной земле.

Во время обучения в ДШИ учащиеся не раз обращаются к изображению пейзажа как с натуры, так и по представлению. Педагогу необходимо подвести детей к пониманию важности идейного замысла работы, а именно выбрать мотив картины.

Задача педагога в этом случае – при помощи склонности обучающихся к подражанию привить им навыки и умения, без которых невозможна творческая деятельность, воспитывать у них самостоятельность, активность в применении этих знаний и умений, сформировать творческое мышление и целенаправленность. Приобретение этих навыков и умений без помощи профессионального педагога маловероятно, особенно в детском возрасте.

Для того чтобы передать естественное или воображаемое настроение природы необходимо не только в совершенстве владеть рисунком, композицией, перспективой, тонко чувствовать цвет, но и выбирать правильный мотив своей картины, который сможет «зацепить» зрителя, проникнуть в глубь души и там остаться [1; 4]. Искусное умение выбрать верный мотив приходит не сразу, это довольно сложный процесс. Оно рождается в результате упорного труда, изучения и накопления систематических знаний и опыта. Не обладая этим умением, невозможно создать произведение, увлекающее зрителя красотой, живой передачей в ней цветовых и световых особенностей натуры, звучностью красок и штрихов.

Но здесь я хочу более подробно разобрать сельский пейзаж. А именно описать методическую работу по освоению умения верно выбрать мотив пейзажа с учащимся детской художественной школы на примере написания сельского пейзажа.

Сельский пейзаж был популярен и будет во все времена. Именно он вызывает чувство «родного» в нашей душе, он возвращает нас в то время, когда человек ощущал удовлетворение и спокойствие души от жизни в гармонии с природой. Особенно это важно для людей, живущих в больших бетонных городах, которые потеряли эту особенность. Взаимодействия природы и деятельности человека всегда были трудными, даже конфликтными; в живописи это видно особенно ярко. Пейзажные рисунки архитектуры с забором или дымящей заводской трубой не приносят настроения умиротворения и душевного спокойствия: на подобном фоне вся превосходная красота природы исчезает. Но среда, где человек и природа находятся в гармонии или же, природа берет главную роль на себя, существует – это сельская местность, где архитектуру сооружений дополняют деревенские мотивы, наполняют картину душой и особым настроением. Человека в сельском пейзаже привлекает гармония с природой, чувство умиротворенности, своеобразная поэзия сельского быта, благодаря всему это остается особое впечатление после взгляда на картину. Дом у реки, скалы, зелень лугов, проселочная дорога, многообразие состояний природы вокруг – давали толчок вдохновению художников всех времен и народов [5].

К сельскому пейзажу прибегали многие художники: И. Левитан, А. Саврасов, Ф. Васильев, К. Коровин и многие другие русские и зарубежные художники [3]. В сельском пейзаже худож-

ника завораживает вид деревенского быта, его волшебная связь с окружающей природой.

И так вернемся к методической работе. Первое что я говорю своим ученикам, чтобы они подумали какие мысли, эмоции, чувства хотят показать в картине и вызвать их у зрителя. Желательно, чтобы у учащихся был опыт в ощущении этих чувств. Поэтому я всегда показываю примеры работ. А примером для учащихся, безусловно, являются сельские пейзажи мастеров живописи, и прежде всего русских пейзажистов.

Русская живописная школа имеет глубокие традиции изображения пейзажа. Она самобытна, но в тоже время она вобрала в себя все достижения европейской живописной школы, они были освоены и переработаны, переосмыслены русскими художниками, органично вплетены в методику письма.

Одной из предпосылок развития столь удивительной, самобытной школы пейзажной живописи является сама русская природа. Бесконечное множество ее пейзажей, расположенных в различных климатических поясах, разнообразных с точки зрения рельефа местности, дополненных архитектурными сооружениями, дает возможность творческого выбора.

Я считаю этот просмотр картин художников важным, так как дети живут в городе, большинство никогда не были в деревне или селе, не знают сельский быт. Именно с этой проблемой я сталкиваюсь в педагогической деятельности. Да, разумеется, сейчас есть интернет, и они могут просто посмотреть информацию, но дети сейчас идут вперед и тянуться к новому. Я думаю, что мы педагоги как раз и должны возвращать их в прошлое время – показывать, делиться воспоминаниями и эмоциями.

И, конечно же, пленэр, который проходит у нас как летняя практика, служит неким вдохновителем на будущие работы. Дети рисуют многочисленные этюды для того, чтобы использовать их в новом учебном году как основу для будущей большой работы. А я как педагог стараюсь показать им что-то новое для них, ту же сельскую местность. Стоит заметить, что дети очень любят заниматься летней практикой, для них это некое приключение и познание чего-то нового и прекрасного.

Это первый этап нашей работы, то есть выбор мотива или идеи нашей картины. В общем плане под словом «мотив» можно понимать просто определенное (конкретное) место, определенный

фрагмент, который художник изображает. Следует заметить, что мотивом не может быть только один объект (один дом или дерево). Нужно дать понять детям, что каждый объект окружен другой средой, а за каждым объектом существует фон. Стоит объяснить и научить их видеть в простых пейзажах красоту и их некую особенность, что хорошая картина не характеризуется только стандартами красоты пейзажа в действительности. Наоборот, пейзаж получается тем неожиданнее, оригинальнее и ярче, чем обыкновеннее то окружение, в котором он увиден и написан. Такой пейзаж обладает тайной открытия, не говоря уже о его близости к обыкновению жизни.

Отсюда нужно сделать вывод, что мотив всегда представляет собой довольно сложную группу разных объектов, цельную вещественную или предметную ситуацию. Также стоит заранее попросить детей, чтобы они задумались над цветовым решением картины. Ведь зачастую цвет играет важнейшую роль в картине. Цвет – это наше настроение. Но об этом позже поговорим более подробно [2].

Итак, то, что мы называем «мотивом» или «идеей» это:

- 1) Место с конкретным составом объектов и характеристик.
- 2) Момент в жизни или истории этого места – определенное время года или дня, с определенной погодой и определенной ситуацией.
- 3) Отношение художника, его интерес, задумка, точка зрения, определение композиции картины.

Потому реальный пейзаж и пейзаж, изображенный художником, есть сложное взаимодействие выше перечисленных компонентов, и может иметь видимое отличие.

Я считаю этот этап самым важным в изображении именно сельского пейзажа, так как именно «мотив» сельского пейзажа помогает нам поймать чувство «родного» в нашей душе, он помогает нам получить чувство удовлетворения и спокойствия на душе, а также ощутить гармонию человека и природы.

Но это лишь начало работы над сельским пейзажем. Самая серьезная работа еще впереди.

Библиографический список

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1977.
2. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1984.

3. Живопись / сост. А. А. Шитов, Б. Н. Ларионов. – М., 1996.
4. Кирцер, Ю. М. Рисунок и живопись / Ю. М. Кирцер. – М., 1998.
5. Первухин, К. Краса природы русской. Калининское книжное издательство / К. Первухин, 1963.

УДК 37.036
ББК 74.268.51

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Ю. Н. Дружинина

(Пенза, ПГУ)

DECORATIVE AND APPLIED ART AS AN INSTRUMENT OF AESTHETIC EDUCATION OF SCHOOL STUDENTS

Yu. N. Druzhinina

(Penza, PSU)

Аннотация. Статья знакомит с видами декоративно-прикладного искусства, с познанием красоты и величия народного творчества, формированием художественно-эстетического вкуса у детей.

Summary: The article introduces the types of decorative and applied arts, the knowledge of the beauty and grandeur of folk art, the formation of artistic and aesthetic taste in children.

Ключевые слова: декоративное искусство, народное прикладное искусство, роспись, резьба по дереву, творчество.

Key words: decorative art, popular applied art, painting, woodcarving, creative work.

Наша цель – подхватить еще живущее народное творчество
и дать ему возможность развернуться.

Е. Д. Поленова

На протяжении тысячелетий народное искусство дает возможность человеку познать мир и выразить свое отношение к нему. Произведения народного искусства отражают особенности эпохи, людей, которые их создавали.

Декоративно-прикладное искусство – самое древнее искусство, которое создает среду. Оно необходимо человеку, потому что оно и прикладное, что используется в полезных целях.

Как, каким образом провести ту тонкую нить на занятиях по изобразительной деятельности, чтобы сформировать у детей именно художественно-эстетический вкус, а не расплывчатое поверхностное представление; чтобы ребенок познал этот удивительный мир и язык декоративно-прикладного искусства, которые познаются не только умом, но и руками.

Дети – народ любознательный, жаждущий открытий и познаний. И очень хочется, чтобы уроки изобразительного искусства помогли осознать непреходящую эстетическую ценность декоративно-прикладного искусства, научили бережно относиться к культурному наследию, способствовали превращению рукотворной красоты в драгоценность. Для того чтобы этого добиться, надо обязательно очень тонко донести до каждого ребенка, что декоративное искусство, созданное мастером прошлого, сохранило народную мудрость, веру людей в добро, счастье.

Ребенок вырастает на устном народном творчестве: от потешек, сказок, преданий, песен до произведений классики, опирающихся на фольклорные традиции.

В жизни ребенка всегда присутствует музыка разных стилей и направлений, но формируется он как личность на детских музыкальных произведениях, как народных, так и классических. И всегда вместе с устным народным творчеством, музыкальным параллельно идет декоративно-прикладное искусство.

Познание – это желание творить, формировать себя, любить прекрасное, создавая его своими руками, а значит – создавать декор, что в переводе с латинского означает – украшать.

И только учитель, любящий свой предмет и влюбленный в свою профессию, превратит обучение в процесс развития личности, обретения духовно-нравственного и социального опыта.

Так как же познать красоту и величие этого мира, чтобы композиции в народном творчестве поражали сходством с ярким, непосредственным мироощущением детских картин.

Хочется проникнуть в тайники художественного воображения, уловить мысленной сетью, поймать в силки понятий неведомую жар-птицу, навевавшую своим крылом вдохновение ребячьему сердцу и умудренному жизнью умельцу.

Считаю, что раскрыть тему декоративно-прикладного искусства нельзя, не познакомившись с творческой деятельностью хотя бы одного из музейных сотрудников. Ведь именно благодаря их профессионализму существовало, существует, развивалось и развивается народно-прикладное искусство. Крупнейшим специалистом в истории материальной культуры является Серафима Кузьминична Жегалова, наша землячка, детские годы которой прошли в Пензе. Более 40 лет своей жизни С. К. (так с любовью за глаза называли Серафиму Кузьминичну в отделе Исторического музея) отдала изучению народно-прикладного искусства. 23 года С. К. возглавляла отдел дерева Исторического музея. В семидесятилетнем возрасте Серафима Кузьминична закончила свою профессиональную деятельность. Все ее научные статьи и монографии являются библиографической редкостью. Обладая огромными знаниями, Серафима Кузьминична легко и доступно писала о самых сложных вещах настолько ярко и образно, что ее книги – «Русская народная резьба», «Русская народная живопись», «Расписные сундуки 17–18 веков» в сборнике «Сокровища русского народного искусства», книга «Росписи Хохломы» – это бесценные произведения [3].

Я всегда восхищаюсь «музейщиками», (так в народе ласково называют этих людей), они заслуживают особые слова любви и благодарности. Это обычно очень скромные, обладающие громадной эрудицией, интеллигентностью, тактом, обаянием, люди. Они всегда молоды душой. Одной из них была и навсегда останется в нашей памяти С. К. Жегалова.

«Работа с деревом – это древнейшее искусство, образы и мотивы, сохраняющие древние предания. Сказочные птицы и животные, загадочная растительность пришли из очень далеких времен, пережили равнодушие и неприязнь городского обывателя и никак не хотят покидать прялок, сундуков и других расписных деревянных вещей» [2: 160].

Изучая статьи этой талантливой женщины, я проникаюсь к ней огромным уважением, я понимаю, чтобы привить ученикам чувство прекрасного надо как-то тонко подвести к тому, что каждая вещь имеет свой трудовой образ, но в результате совершенства росписи она становится эстетически привлекательной.

Хочется отметить изобразительное искусство так называемого травного орнамента, связанного с традициями живописи Древней

Руси. Это роспись сундуков в Великом Устюге XVII века и творения хохломской росписи XIX века.

Хохломская роспись. Каждый школьник должен знать, что это роспись по дереву. Роспись, которая называется хохломской, берет название от старинного русского заволжского села – Хохлома. Каждый ученик должен знать, откуда произошло это красивое поэтическое название. Еще в XVI веке знали о Хохломе, как о лесном участке под названием «Хохломская Ухожая». Ухожая – это место, расчищенное от леса под пашню. В XVII веке ряд селений вместе с Хохломой перешли во владение Троице-Сергеевого монастыря, расположенного недалеко от Москвы, ныне город Загорск.

Именно в это время зародилось в Хохломе производство деревянной золотой посуды, так как в документах монастыря упоминаются ковши, ложки, поставцы, раскрашенные разноцветными красками и золотом.

Очень жаль, что тесные рамки школьной программы не позволяют учителю донести до каждого ученика историю этой росписи, поистине эстетически прекрасной.

В основном крестьяне близлежащих с Хохломой деревень занимались этим замечательным искусством, так как техника хохломской росписи требует огромного мастерства. Конечно, в рамках школьной программы нет возможности рассказать детям о том, как менялась техника окраски хохломской росписи, но основные этапы учитель должен донести до ученика. Менялась техника росписи, менялся и орнамент.

О величии умелого соединения резьбы с росписью говорит нам живописное мастерство из Городца и Костромы. И опять для развития интеллекта ребенка учитель обязан совершить небольшой экскурс в историю.

На левом берегу Волги, чуть выше Нижнего Новгорода, раскинулось большое село Городец, основанное в XVII веке.

Для торговли здесь были очень выгодные места, рядом располагалась Макарьевская ярмарка, крупнейшая в России. Вокруг села был густой лес, который давал дешевый материал, сбывавшийся купцами на ярмарке.

Крестьяне вырезали ложки, миски, чашки, изготавливали орудия труда: прялки, ткацкие станки. Сеяли лен, который давал возможность женщинам прясть и продавать холст.

Использование мореного дуба давало возможность мастерам делать фигурки коней, людей. Фантазия народных умельцев, твердая и нелегкая для резьбы древесина мореного дуба заставляли мастеров оттачивать свое мастерство и создавать шедевры.

Роспись по лубу и дереву, теснение и резьба по бересте – это результат творения рук человеческих, которые создают птиц-красавиц с пышным, словно веер хвостом и крыльями. Они смотрятся как лучезарное солнце. Подвешенная к потолку птица кружится от легкого дуновения ветерка, словно летит, напоминая о солнце, желанной весне. Это птица «Счастья». А занимаются этим прекрасным творчеством мастера с Русского Севера, Урала. Просечными и тесненными узорами украшали берестяные ларцы, коробка, блюда, шкатулки.

Еще мастера Русского Севера украшали предметы быта росписью, которая зародилась в деревнях и селах на реке Мезень. Мезенская роспись отличается от других традиционных росписей цветовой сдержанностью и отточенной графикой. Красно-коричневый, красный, зеленый. Замалевки оживляются черным перьевым контуром, который мастера наводят металлическим перышком, с тушью специальной ручкой – изографом или тонкой кистью.

Конечно, школьный учитель не обязан, чтобы каждый его ученик знал технику мезенской росписи, но общее представление об этом прекрасном виде искусства он должен дать. Пусть хоть один из десяти его учеников увидев, где-то предмет мезенской живописи, безошибочно признает это искусство. Это будет большой радостью для учителя, который привил ребенку чувство прекрасного.

Считаю, что цель школы: постепенное, поэтапное введение ребенка в мир искусства, развитие художественно-творческих способностей в речевой, музыкальной и изобразительной деятельности средствами взаимосвязанного использования всех видов народного искусства.

«Дерево во всех его разнообразных бытовых формах – от зыбки и игрушки до гроба и могильного креста – сопровождало народной жизни. Трудовая рука крестьянина всегда находилась в связи с деревом: рубила, пилила, строгала, тесала, вырезала. Дерево играло роль хлеба в хозяйственно-бытовой жизни, и народное прикладное искусство развивалось и процветало, имея дерево своей постоянной и главной основой» [1: 220].

Этим высказыванием Воронова В. С., искусствоведа, известного знатока народного искусства, я хочу закончить данную статью, в которой охватила только мизерную долю этого прекрасного мира искусства декоративно-прикладного.

Библиографический список

1. Воронов В. С. О крестьянском искусстве / В. С. Воронов. – М., 1972.
2. Жегалова, С. К. Русская народная живопись / С. К. Жегалова. – М., 1984.
3. Книга памяти – Государственный исторический музей, Жегалова Серафима Кузьминична 1913–1995. – URL: <https://www.shm.ru/mis-siya-i-organizatsiya/kniga-pamyati/>

УДК 371.383.1
ББК 74.268.3

ЗНАЧЕНИЕ ИНСЦЕНИРОВАНИЯ МАЛЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ

М. А. Куприянова

(Пенза, ПГУ)

THE IMPORTANCE OF ADOPTATION FOR THE STAGE OF SMALL FOLKLORE GENRES IN THE STUDY OF THE WORKS OF CHILDREN'S LITERATURE IN THE ELEMENTARY SCHOOL

M. A. Kupriyanova

(Penza, PSU)

Аннотация. Статья посвящена исследованию понятия инсценирования малых фольклорных жанров в работах отечественных ученых, а также методам проведения драматизации в начальной школе.

Summary. The article studies the concept of adoption for the stage of small folklore genres in the works of Russian scientists, as well as the methods of dramatization in elementary school.

Ключевые слова: инсценирование, драматизация, малые фольклорные жанры.

Key words: adoption for the stage, dramatization, small folklore genres.

Инсценировка или драматизация – это один из видов деятельности учащихся, который часто применяется на практике. Вопрос об использовании данного приёма на уроках литературного чтения разрабатывался многими методистами: Е. А. Адамович и В. И. Яковлевой, О. В. Кубасовой, М. Р. Львовым, Л. Д. Мали, Н. Н. Светловской, О. В. Сосновской и др.

Внимание к этому виду творческой работы не случайно, а основано на исследовании психологов. Л. С. Выготский указывал на пользу инсценировки. Во-первых, драма, основанная на действии, совершаемом самим ребенком, наиболее близко, действенно и непосредственно связывает художественное творчество с личным переживанием; во-вторых, она ближе, чем всякий другой вид творчества, непосредственно связана с игрой, этим корнем всякого детского творчества, и поэтому наиболее синкретична, то есть содержит в себе элементы самых различных видов творчества [2: 95].

Инсценировка или драматизация представляет собой игру, которая помогает детям почувствовать то или иное литературное произведение, лучше понять его при его воспроизведении с помощью изобразительно-выразительных средств. Данный вид деятельности предполагает наличие у детей некоторых умений и навыков. Многие методисты называют данный вид творческой работы самым сложным, но и самым интересным.

В «Настольной книге для учителя» группа методистов во главе с профессором М. А. Мельниковым приводит такое определение данного вида творческой деятельности: «...инсценировка (драматизация) означает передачу в лицах литературного произведения или случая, взятого из жизни, или разыгрывание сюжета, придуманного самими исполнителями» [4: 741].

Современные определения мало отличаются от классических. Например, О.В. Кубасова указывает, что «это такая деятельность детей, в процессе которой они воспроизводят прочитанное, увиденное или услышанное в лицах, используя все или некоторые из них» [1: 21].

Л. Д. Мали даёт следующее определение: «Драматизация – это форма перевоплощения в художественный образ, означающая, во-первых, глубокое, эмоциональное и логическое осмысление произведения, а во-вторых, представление, разыгрывание его в лицах. Она возможна лишь после того, как произведение прочитано, вскрыто его идейное содержание, дана характеристика героев, рас-

смотрены языковые и художественные особенности» [3: 27]. По мнению Л. Д. Мали, драматизация – это своеобразный итог в осознании прочитанного произведения [3: 27].

Драматизация – одна из наиболее часто применяемых творческих работ на уроках литературы. Данный прием заключается в воспроизведении прочитанного или услышанного самим ребёнком через использование мимики, жестов, интонации, позы, т.е. через актёрскую игру.

Ценность этого вида деятельности заключается в том, что инсценирование способствует развитию речи учащихся, глубокому пониманию детьми произведения, событий, происходящих в нем. Инсценирование основано на глубочайшем анализе прочитанного текста. Это способствует развитию у детей нравственной и эмоциональной сферы.

Когда ребенок смотрит на то, как другие дети перевоплощаются в героев, то он проникается чувствами этого героя, как бы проживает их.

Дети учатся эти чувства не просто называть, но еще и переживать. Это дает основу для формирования таких качеств, как чуткость и наблюдательность.

В игровой ситуации моделируются отношения между людьми, это обеспечивает возможность усвоения общественного опыта.

О. В. Кубасова считает, что драматизация помогает глубже проникнуть в произведение, вызывает сочувствие героям, становится средством выражения собственного отношения ребёнка к прочитанному, даёт ему возможность самовыражения, а также «помогает создать на уроке естественную речевую ситуацию, повышает коммуникативность речи детей, оказывает положительное влияние вообще на речь – обогащение словаря, правильное синтаксическое построение, выразительность» [1: 21–25].

В методике литературного чтения выделено несколько видов драматизации. Л.Д. Мали выделяет следующие виды драматизации:

- чтение произведения по ролям только с опорой на интонацию (формируемое умение: выбирать средства интонации для передачи настроения героев);

- чтение по ролям с предварительным устным описанием портретов, одежды, поз, жестов, интонации, мимики героев (формируемое умение – представлять (рисовать в воображении) образы героев);

– постановка «живых картин» к произведению (формируемое умение – выражать с помощью мимики и жестов настроение героев);

– составление сценария спектакля, устное описание декораций, костюмов, мизансцен, интонаций, поз, мимики (формируемое умение: структурировать текст, подробно пересказывать отрывки, представлять героев);

– драматические импровизации (формируемое умение: выражать чувства героев с помощью интонации, мимики, жестов);

– развёрнутые драматические представления с декорациями, костюмами и прочим (формируемое умение – работать в значительных по числу участников и продолжительности драматических представлениях);

– пантомима (формируемое умение – выражать состояние, чувства героев с помощью движений, языка тела) [6: 383].

Одним из видов драматизации является постановка «живых картин» к произведению.

«Живые картины» – постановка произведения с помощью мимики, жестов, образов, поз, элементов костюма.

Многообразие видов деятельности в драматизации позволяет учителю использовать данный приём в соответствии с определенными целями и задачами, которые будут стоять перед уроком.

Инсценировать можно любой жанр детской литературы. Но в современных хрестоматиях мы можем найти только упражнения по драматизации сказок, басен, рассказов [5: 75–78].

Ни в одном современном учебнике мы не нашли упражнения по драматизации потешек, поговорок, прибауток, хотя малые фольклорные жанры часто содержат диалоги. На наш взгляд, особый интерес у детей вызывает инсценирование потешек и прибауток.

Приведем пример фрагмента урока «Постановка живых картин по потешке», целью которого является научить детей ставить «живые картины» на основе потешек:

«– А кого боится мышка? (Кошку).

– Прочитаем потешку (Читает ученик)

Кошка очень хороша/

Ходит мягко,/ не спеша,/

Сядет,/ умывается

Лапкой вытирается./

- С какой интонацией мы будем читать?
- Подготовимся к выразительному чтению.
- Определим те слова, которые надо выделить.
- Посмотрим на изображение кошки.
- Как вы думаете, как она ходит?
- Попробуем изобразить ее походку.
- Как кошка описана в потешке?
- Как она умывается?
- Как она сидит?
- А теперь перечитаем и изобразим кошку, выполним все её движения. Один ученик читает, все показывают:

Кошка очень хороша (*дети идут мягкими, пружинистыми шагами, имитируя движения кошки*).

Ходит мягко, не спеша,

Сядет, умывается (*имитируют движения кошки*)

Лапкой вытирается».

Драматизация – самый яркий и интересный прием, основанный на перевоплощении в образ героя, разыгрывание произведения по ролям, воспроизведение текста в виде мини-спектакля или сценки. Несомненно, этот вид творческой работы нужно включать в уроки литературного чтения в начальных классах.

Библиографический список

1. Кубасова, О. В. Прием драматизации на уроках обучения грамоте / О. В. Кубасова // Начальная школа. – 1985. – № 4. – С. 21–25.
2. Львов, М. Р. Методика преподавания русского языка в начальных классах : метод. пособие / М. Р. Львов, В. Г. Горецкий, О. В. Сосновская. – М., 2000.
3. Мали, Л. Д. Элементы драматизации на уроках чтения / Л. Д. Мали // Начальная школа. – 1981. – № 3. – С. 27–31.
4. Начальная школа: настольная книга для учителя / под ред. М. А. Мельникова. – М., 1950.
5. Шпунтова, Т. Т. Драматизация на уроках литературного чтения / Т. Т. Шпунтова // Начальная школа. – 2014. – № 7. – С. 75–78.
6. Янцева, Л. И. Русские пословицы и поговорки : пособие для учеников / Л. И. Янцева. – М., 2009.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КЕЙС-МЕТОДА ПРИ ИЗУЧЕНИИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

О. В. Таланина

(Пенза, ПГУ)

SPECIAL ASPECTS OF USE OF CASE-METHOD FOR STUDYING POPULAR CREATIVE WORK IN THE CLASSES OF FINE ART

O. V. Talanina

(Penza, PSU)

Аннотация. Представлены и охарактеризованы виды кейсов. Главное внимание сосредоточено на различных способах использования кейс-метода на уроках изобразительного искусства при изучении народного творчества; показана поэтапная работа с кейсом.

Summary. The article presents and describes the types of cases. The main focus is on the various ways of using the case method in the lessons of the visual arts in the study of folk art; the work with the case is shown.

Ключевые слова: кейс-метод, признаки кейса, кейс-метод на уроках изобразительного искусства.

Key words: case-method, characteristic of case, case-method in the classes of fine art.

В современном образовательном пространстве кейс-метод считается относительно новым приемом, предназначенным для усвоения знаний и работы с информацией. Метод ориентирован на формирование самостоятельной, групповой или индивидуальной работы учащихся, что помогает разнообразить урок. Считается, что наиболее успешно кейс-метод можно использовать при работе с большим количеством документов и первоисточников, а также для формирования знаний по тем дисциплинам, где несколько ответов на вопрос могут соперничать между собой по степени истинности.

Кейс-метод – это техника обучения, которая использует описание реальных проблем или ситуаций, требующих решения. По мере освоения информации, учащиеся должны изучить ситуацию

со всех сторон, чтобы разобраться в сути проблемы, предлагают пути решения, наиболее удачное решение принимается к сведению. Требование кейса – эта реальная ситуация, существующая в данный момент. Существует несколько видов кейсов:

- *Метод инцидента* – заключается в самостоятельном поиске информации учеником. Перед обучающимся предстает большое количество противоречивой информации, в которой содержатся различные оценки и суждения. Для решения проблема необходимо сформировать собственное мнение.

- *Разбор деловой корреспонденции* – особенность заключается в предоставлении полного пакета информации по проблеме (иногда может включать сведения и документы лишь косвенно относящиеся к проблеме).

- *Ситуационный анализ* – перед учащимся предстает документ с подробным описанием ситуации и ставится задача, требующая решения. В качестве подспорья могут быть представлены уже реализованные шаги. Во время работы можно оценить их целесообразность и предложить свои варианты.

По типу и направленности кейсы могут быть: тренировочные, обучающие, аналитические, исследовательские, систематизирующие.

Рассматривая сущность кейс-метода, В. Я. Платов [1: 354] выделяет следующие его признаки, позволяющие отличить анализ ситуаций от других методов обучения:

1. Наличие модели социально-экономической системы, состояние которой рассматривается в данный момент времени.

2. Коллективная выработка решений.

3. Многоальтернативность решений.

4. Наблюдается принципиальное отсутствие единственного решения.

5. Приходится иметь дело со спектром оптимальных вариантов.

6. Единая цель при выработке решений. Наличие системы группового оценивания деятельности.

7. Наличие управляемого эмоционального напряжения обучаемых [1: 355].

Таким образом, можно сделать вывод, что по своей специфике кейс-метод наиболее близок к игровым методам и проблемному обучению.

Сам кейс-метод нелегко внедрить в учебный процесс. В первую очередь по причине трудоемкой подготовки и разработки самих кейсов с заданиями. Прежде чем внедрить кейс-метод в урок, учителю необходимо проанализировать, насколько интересна для исследования сама предоставляемая работа, какие пути решения видит сам педагог, и какую информацию стоит внести в кейс для полноты исследовательской работы учащихся.

Кейс-метод удобно использовать для закрепления и систематизации ранее изученного материала. В качестве экспериментальной площадки были выбраны темы, изучаемые в 5 классе. Программа по изобразительному искусству Б. М. Неменского в 5 классе представлена в виде четырех блоков, связанных с культурными истоками народов России. Такие темы, как «Изучение солярных знаков», «Традиционный костюм», «Виды народного творчества» (изучение гжельской, хохломской, жостовской росписи), позволяют обучающимся глубже погрузиться в историю и культуру своей страны и народа, помогают укрепить метапредметные связи с другими предметами.

Таким образом, при создании кейсов информация внутри них может охватывать несколько дисциплин не только из гуманитарного цикла, но и в последующем из естественно-математических наук.

Кейс **«Проблема сохранения и развития народных промыслов в современном мире»** разработан для заключительного урока второй четверти по изобразительному искусству. Он включает в себя темы «Искусство Городца», «Искусство Жостова», «Искусство Хохломы». Вид кейса – *ситуационный анализ, тип – исследовательский (групповой)*. Работа с кейсом строится по принципу «матрешки» – информация разделена на 3 блока кейса: *вводный* (сведения о наличии проблемы, явления, описание границ исследуемой ситуации), *информационный* (объем знаний по какой-либо теме, изложенный с той или иной степенью детальности), *стратегический* (развитие умения анализировать среду в условиях неопределенности).

Работая с каждым блоком, учащиеся формулируют проблемный вопрос – «Как сохранить народные промыслы и внедрить их в нашу жизнь? Сделать снова востребованными?». Содержательная часть блоков заключается в следующем:

Первый блок «Вводный». Он содержит деловую корреспонденцию, а именно: описание современных проблем, возникающих в

сфере народных промыслов; выступления директоров фабрик НПХ (фрагменты из интервью с председателем правления Ассоциации «Народные художественные промыслы России» Г. А. Дрожжиным и директором «Таволжская керамика» А. Назаровым).

Второй блок «Информационный». По методу жеребьевки каждой команде выпадает свой промысел. Необходимо ознакомиться с его историей, характерными особенностями дизайна и его применения (в оформлении дома, предметы ДПИ или представленных в виде игрушек). Работа со вторым блоком также предполагает развитие у учащихся навыков находить самое главное, основную информацию в тексте, работать с ней и преобразовывать.

Третий блок «Стратегический». Учащиеся должны разработать стратегию решения проблемы и предложить свои идеи по ее решению.

По ходу выполнения работы детьми были предложены следующие наиболее удачные решения:

- снижение стоимости продукции, часть которой компенсируется на государственной (бюджетной) основе;
- усиление рекламных кампаний предприятий НПХ, внедрение промыслов в массы;
- привлечение спонсоров и дизайнеров;
- создание туристической карты.

Таким образом, кейс-метод применим не только в сфере бизнеса, но и в области педагогики. Данный метод имеет много общего с техниками мозгового штурма и технологией решения изобретательских задач, а именно – учащиеся учатся критически мыслить и изучать проблему с разных ракурсов. По завершению экспериментальной работы с кейс-методом, учащиеся научатся слушать и слышать мнение других членов команды, узнают новую информацию, формируют стратегии. Решение проблемы кейс-методом помогает укрепить междисциплинарные связи и сформировать картину нашей реальности в глазах детей.

Библиографический список

1. Планкин, К. А. Обучающие возможности кейс-метода в профессиональном образовании / К. А. Планкин, В. Ченобытов // Молодой ученый. – 2013. – № 1. – С. 354–355. – URL: <https://moluch.ru/archive/48/6005/> (дата обращения: 07.11.2018).

2. Платов В. Я. Деловые игры: разработка, организация и проведение : учебник / В. Я. Платов. – М., 1991.

3. Сурмин, Ю. П. Ситуационный анализ, или Анатомия Кейс-метода / Ю. П. Сурмин. – Киев, 2002.

УДК 37.034

ББК 74.268.51

ВЛИЯНИЕ УРОКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПО ИЗУЧЕНИЮ ЖИВОПИСИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕБЕНКА

О. В. Терлецкая

(Пенза, МБОУ СОШ № 20)

INFLUENCE OF CLASSES OF FINE ART AND PICTURAL ART TO THE FORMATION OF MORAL CULTURE OF CHILDREN

O. V. Terleckaya

(Penza, MBEI SS № 20)

Аннотация. Посвящена воспитанию духовности подрастающего поколения на примерах произведений живописи.

Summary. The article is dedicated to the education of the spirituality of the younger generation on the examples of paintings.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание, живопись, колорит.

Key words: spiritual and moral education, pictural art, coloration.

Одной из задач современной школы является формирование всесторонне-развитой, духовно богатой личности.

Важнейшую роль в воспитании у обучающихся духовной культуры играет учебный предмет «Изобразительное искусство». Именно целенаправленное воздействие искусства на сферу чувств помогает раскрыть индивидуальность, создаёт условия для развития личности в целом.

Огромное значение в развитии духовности обучающихся имеет приобщение детей к живописи и цвету как одному из средств художественной выразительности. Общеизвестно положение о влиянии цвета на эмоциональную сферу человека, его настроение и

здоровье. Цвет можно рассматривать как инструмент обогащения духовной и коммуникативной сферы обучающихся.

Эмоциональная выразительность живописного произведения в значительной степени достигается техникой письма, заключающейся в характере мазка. Школьникам демонстрируются произведения живописи, в которых легко можно различить характер фактуры [1: 12]. Мазок-штриховка или мазок-дождик угадывается в натюрморте И. Грабаря «Банка с вареньем» и в работе А. Архипова «Крестьянская девушка». Мазок «кирпичик» можно увидеть в живописи французских пуантилистов П. Синьяка, Ж. Сера. Свободный мазок извилистый можно рассмотреть в работах Ван Гога «Звёздная ночь» и др. Смешанный мазок, в котором возможны сочетания различных направлений, можно увидеть в живописных произведениях М. Врубеля «Пан» и др.

После просмотра учащимися художественных произведений и демонстрации педагогом приёмов работы учащиеся выполняют серию упражнений. Вначале предлагается составить цветовые гаммы тёплых, холодных и сближенных цветов. Учащиеся получают названия цветовых сочетаний: «дождь на стекле», «последний уголёк», «жаркий полдень» и др. Как показывает практика, оригинальные задания воспринимаются школьниками с большим энтузиазмом. Так, например, ребят совершенно не шокируют предложения педагога изобразить цветовыми пятнами вкус или запах, музыку или эмоциональное состояние. Создание цветовых пятен, ассоциирующихся с любовью, страданием, гневом, отчаянием, и т.д., помогает ребятам сбалансировать свои переживания. Цвет в данном случае влияет на развитие духовных сил и регуляцию эмоционального состояния обучающихся. Ведь художественное творчество невозможно без игры духовных сил человека.

Серьёзной творческой задачей является передача эмоционально-образного звучания натюрморта или пейзажа. Восприятие обучающимися произведений великих мастеров живописного искусства даёт обучающимся возможность духовно обогатиться, получить эмоциональный заряд, стимул для творчества. Поэтому на каждом уроке изобразительного искусства учителю необходимо знакомить детей с примерами истинного искусства. Зрительный ряд может включать произведения с ярко выраженным колористическим решением: К. Моне, К. Писарро, В. Ван Гог, А. Куинджи, Н. Рерих, А. Саврасов, И. Грабарь, К. Юон. Демонстрируя произведения художников, необходимо обратить внимание школьников на

такие особенности колорита, как чистый, открытый цвет, фактурное многообразие, игру света. В работах А. Куинджи восхищает таинственность ночных картин природы, у Н. Рериха – торжественность, фантастически горных пейзажей, выполненных с преобладанием холодных либо тёплых цветов. Для усиления эмоционального переживания художественного произведения не нужно называть картину, пусть дети сами подумают какими словами можно охарактеризовать тот или иной пейзаж. Поощрять следует ёмкие названия, те в которых ощущается точный живописный образ. Так, например, пейзажу В. Ван Гога «В Овере после дождя» ученики подобрали такие названия: «Дорога», «Одинокая лошадь», «Праздник зелёного цвета». Такие словесные обозначения цветового образного строя картины способствуют не только более эмоциональному восприятию пейзажа, но и обеспечивают более внимательное и осознанное рассматривание. Помочь детям выбрать сюжет, найти адекватные средства художественной выразительности можно за счет литературного ряда. Так, читая поэтические зарисовки пейзажей Ф. Тютчева, С. Есенина, А. Прокофьева, можно благотворно воздействовать на фантазию и воображение учеников. Для сюжетов своих композиций ученики могут использовать в качестве поэтического образа как всё стихотворение, так и любую его часть. Можно так же предложить детям прозаическое описание природы для составления живописного пейзажа. Поскольку обучающиеся выполняют задание без предварительного рисунка, их композиции не будут отличаться сложностью. Главный акцент в работе делается на колористическое построение [1: 98].

Изучение живописного натюрморта можно начать со знакомства с работами фламандских и голландских живописцев. В процессе восприятия необходимо активно подключать обучающихся к диалогу, предлагать детям высказать свое отношение к рассматриваемым произведениям искусства. По мнению ребят, натюрморты голландских художников «излучают чистоту», «изображены красивее, чем в жизни», «всё прописано с искусной тщательностью». Совсем иначе воспринимаются работы русских художников К. Коровина, И. Машкова, К. Петрова-Водкина. По мнению детей, натюрморты «красочные», «обыденные, но, торжественные», «передают волнение», «чувствуется недосказанность» и т.д. Следующий этап урока предполагает работу по составлению собственного натюрморта, где ребята могут полностью использовать свою фантазию и творчество. Учитель лишь координирует работу, следит за

тем, чтобы натюрморт не получился слишком сложным, помогает достичь колористической цельности композиции. Можно предложить ребятам дать название своим натюрмортам, охарактеризовать предметы, из которых они составлены. Зачастую из ответов детей получаются целые истории из жизни вещей, которые ярко показывают отношение авторов к своим натюрмортам. Например, «забытые», «печальная крынка», «праздник красок», «мечта сладкоежки» и др.

Роль учителя искусства в формировании внутреннего мира ребёнка тем более велика, что духовные ценности передаются именно в процессе общения, при котором учитель и ученик выступают на правах равных субъектов. Побуждая ребёнка к творчеству в области изобразительного искусства, педагог, по моему мнению, выходит на передовые рубежи развития духовной культуры личности.

Библиографический список

1. Неменский, Б. М. Изобразительное искусство и художественный труд 5–8 классы / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 1995.

УДК 379.822
ББК 74.202.6

МУЗЕЙНАЯ ЭКСКУРСИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Т. А. Тишулина

(Пенза, ПГУ)

MUSEUM EXCURSION AS AN INSTRUMENT OF ARTISTIC AND AESTHETIC EDUCATION OF SCHOOL STUDENTS

T. A. Tishulina

(Penza, PSU)

Аннотация. Рассматривается экскурсия как основная форма культурно-просветительской деятельности музеев с точки зрения художественно-эстетического развития школьников.

Summary. The article considers the excursion as the main form of cultural and educational activities of museums in terms of artistic and aesthetic development of schoolchildren.

Ключевые слова: музей, школа, экскурсия, музейная педагогика, музейная экскурсия.

Key words: museum, school, excursion, museum pedagogic, museum excursion.

В настоящее время в педагогике наблюдается тенденция на возрастание роли гуманистических и культурных ценностей в воспитании современных школьников. В частности, развитие высоко-нравственной личности, разделяющей российские традиционные духовные ценности, обладающей актуальными знаниями и умениями, способной реализовать свой потенциал в условиях современного общества, является приоритетной задачей политики государства в сфере воспитания детей. Следует отметить, что необходимым условием для реализации данной задачи является приобщение развивающейся личности к общечеловеческим культурным ценностям, мировому культурному наследию прошлого.

Как отмечают многие исследователи, в том числе основоположник гуманистической психологии Абрахам Маслоу, «образование посредством искусства» – один из самых правильных способов обучения, так как он открывает человеку путь к самому себе, к своему духовному миру, такое образование незаменимо на пути к самоактуализации» [1: 4].

В школьной программе художественно-эстетическое развитие детей осуществляется в рамках предметов гуманитарно-эстетического цикла: «Мировая художественная культура», «Искусство», «Изобразительное искусство», «Музыка» и др., в ходе которых у школьников развивается кругозор, и формируются представления об искусстве.

Однако в эпоху информационных технологий проблема художественно-эстетического развития школьников остается крайне актуальной. Дело в том, что по статистике, фактически каждый современный школьник – это активный пользователь сети Интернет, на которого ежедневно обрушивается огромный поток информации. В связи с этим, педагогу становится все труднее научить ребенка понимать язык искусства, концентрировать его внимание на второстепенных деталях. Одним из вариантов успешного разре-

ния данной ситуации может являться расширение образовательного пространства с помощью музейной среды.

Отечественная система образования совсем недавно обратила внимание на образовательный потенциал музейных учреждений. Это связано с тем, что только в последние десятилетия музеи, наряду с основными функциями сбора, систематизации и хранения артефактов, все активнее стали реализовывать свое образовательное назначение. А в 60-е годы прошлого века на стыке музееведения, социологии, психологии и культурологии выделилась самостоятельная научная дисциплина «музейная педагогика», основная задача которой теоретическое осмысление образовательной деятельности музейных учреждений и качественное повышение ее уровня.

В настоящее время современный музей – совершенно новый образовательный ресурс и уникальное образовательное пространство, обеспечивающее приобщение к общечеловеческим культурным ценностям для всех членов общества. Музейные сотрудники создают специальные образовательные программы с учетом различных социальных и возрастных особенностей групп. Таким образом, реализуется ключевое понятие для современного мира – понятие диалогичности [2: 28].

Ведущей формой культурно-образовательной деятельности музея является экскурсия. Ученые определяют экскурсию как форму образовательной (просветительской) деятельности, содержанием которой является комплексное восприятие предлагаемых экскурсионным маршрутом визуальных объектов с целью приобретения знаний и впечатлений [4:127]. В «Российской музейной энциклопедии» дается конкретное определение такого вида экскурсии, как музейная: «Музейная экскурсия – это форма культурно-образовательной деятельности музея, основанная на коллективном осмотре музея под руководством специалиста по заранее намеченной теме и специальному маршруту» [3: 352].

Основная задача музейной экскурсии – информативно и в доступной форме сообщить знания, тем самым, вызвав интерес у аудитории к конкретной отрасли знаний. Следовательно, музейная экскурсия реализовывает функцию формирования интересов человека. В целях художественно-эстетического развития школьников целесообразно проводить экскурсии искусствоведческой тематики, направленных, прежде всего, на их нравственное и эстетическое развитие, формирование мировоззрения, становление личности.

Для школы искусствоведческая экскурсия выполняет не только учебные задачи, а, прежде всего, направлена на выстраивание диалога между учащимся и произведениями искусства, представленными в музейном пространстве. Побывав на искусствоведческой экскурсии, ее участники проявляют в дальнейшем интерес к конкретному виду искусства, отдельному произведению, автору. Экскурсанты в дальнейшем изучают тематическую литературу по изобразительному искусству, посещают музеи, галереи, другие экскурсии. Таким образом, экскурсия становится началом работы по самообразованию и саморазвитию.

В целях популяризации своей деятельности, музейные учреждения применяют различные формы культурно-просветительской работы. Помимо традиционных экскурсий по заранее определенным стендам в музеях активно реализуются интерактивные программы: мастер-классы, театрализованные представления, викторины, квесты и другие. Таким образом, для педагога открывается возможность выбора формы взаимодействия с музеем, наиболее соответствующего той или иной тематике урока.

Следует отметить специфику уроков гуманитарно-эстетического цикла, которая заключается в том, что сам урок является общением школьников с произведениями искусства. Именно в музейном пространстве имеются все необходимые условия для эффективной организации подобного диалога. В процессе музейной экскурсии посредником в выстраивании диалога между школьниками и произведениями искусства выступает экскурсовод. Мастерство логической, грамотной подачи информации, концентрация на деталях, виртуозность показа объекта, демонстрируемые музейными специалистами, направлены, прежде всего, на прилив эмоций и ярких впечатлений у экскурсантов. Также применение различных приемов и методов рассказа и показа способствуют наиболее полному погружению в атмосферу той или иной исторической эпохи, в котором создавалось произведение искусства.

Воспитательное воздействие на экскурсантов также оказывает такой фактор как общение с экскурсоводом, его рекомендации, обобщения, выводы по теме экскурсии. Школьников воспитывает подаваемый экскурсоводом материал, таким образом, нравственно и эстетически влияя на их сознание. Таким образом, экскурсия становится частью педагогического процесса, принимая на себя функ-

ции образования и воспитания человека, формирования его мировоззрения.

Библиографический список

1. Адаскина, А. А. Художественное восприятие действительности у детей и взрослых : дис. ... канд. психол. наук / Адаскина А. А. – М., 2001.
2. Мурзина, И. Я. Музей и школа. Направления и перспективы сотрудничества / И. Я. Мурзина // Человек в мире культуры. – 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-i-shkola-napravleniya-i-perspektivy-sotrudnichestva>
3. Российская музейная энциклопедия : в 2 т. – М., 2001.
4. Столяров, Б. А. Музейная педагогика. История, теория, практика : учеб. пособие / Б. А. Столяров. – М., 2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Байкова Анна Владимировна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Бобровцева Татьяна Михайловна – старший преподаватель кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Бойко Екатерина Алексеевна – учитель изобразительного искусства гимназии № 13 г. Пензы, магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Валова Алина Олеговна – студентка филологического факультета ФДР-115 ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева».

Викторова Елена Викторовна – доцент кафедры «Теория и практика социальной работы» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет», кандидат педагогических наук.

Винокуров Виктор Сергеевич – старший преподаватель кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Винокурова Татьяна Владимировна – преподаватель ЧОУ ВО «Московский университет им. С. Ю. Витте», аспирант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Дёмина Виктория Сергеевна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Дмитриева Елена Анатольевна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Дружинина Юлия Николаевна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Жиндеева Елена Александровна – заведующий кафедрой «Литература и методика обучения литературе» ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева», доктор филологических наук, профессор.

Иванова Виктория Евгеньевна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Инюшкин Николай Михайлович – профессор кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет», доктор философских наук, профессор.

Качалов Юрий Алексеевич – старший преподаватель кафедры «Звукорежиссура ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры».

Козина Татьяна Николаевна – заведующий кафедрой «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет», доктор культурологии, доцент.

Кузнецова Александра Алексеевна – студентка факультета педагогики, психологии и социальных наук ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет»

Куприянова Мария Алексеевна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Ларюшкина Наталья Васильевна – аспирант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет»

Мешкова Людмила Николаевна – доцент кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет», кандидат философских наук, доцент.

Рожкова Дарья Николаевна – студентка филологического факультета ФДР-115 ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева».

Рябова Галина Николаевна – доцент кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет», кандидат исторических наук, доцент.

Сердобинцева Елена Николаевна – профессор кафедры «Журналистика» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет», доктор филологических наук, доцент.

Таланина Ольга Вячеславовна – учитель изобразительного искусства МБОУ СОШ № 31 г. Пензы, аспирант кафедры «Педагогика и психология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Терлецкая Ольга Валерьевна – учитель изобразительного искусства МБОУ СОШ № 20 г. Пензы.

Тишулина Татьяна Андревна – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Шеянов Евгений Викторович – магистрант кафедры «Изобразительное искусство и культурология» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный университет».

Научное издание

КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ,
ИСТОРИИ, ПРАКТИКИ

Сборник научных статей по материалам
межрегиональной научно-практической конференции

г. Пенза, 30 ноября 2018 г.

Материалы представлены в авторской редакции

Компьютерная верстка *Р. Б. Бердниковой*
Дизайн обложки *А. А. Стаценко*

Подписано в печать 27.12.2018. Формат 60×84¹/₁₆.
Усл. печ. л. 8,25.
Заказ № 706. Тираж 40.

440026, Пенза, Красная, 40, Издательство ПГУ.
Тел./факс: (8412) 56-47-33; e-mail: iic@pnzgu.ru